

UNIVERSIDAD ROVIRA I VIRGILI
Facultad de Letras
Departamento de Filologías Románicas

POESÍA INSÓLITA DEL BARROCO

TOMO I

Tesis Doctoral presentada por María Bernal Martín
y dirigida por Juan Francisco Alcina Rovira

Tarragona, 2005

ESTUDIO PRELIMINAR

Índice

INTRODUCCIÓN.....	2
1 LOS OTROS FASTOS.....	4
1.1 Fastos y versos en la iglesia	6
1.1.1 Monumentos efímeros.....	7
1.1.2 Los versos cantados.....	23
1.2 En la calle	26
1.2.1 Los carros y sus lucidas máscaras.	26
1.2.2 El triunfo de Don Quijote.....	46
1.2.3 Invenciones y figuras (Contiendas XX y XXI del certamen poético).	50
2 EL CERTAMEN POÉTICO	51
2.1 El cartel	54
2.2 Exposición de los poemas.....	60
2.3 Sentencia.....	66
2.4 Poesías	74
2.4.1 Las octavas.....	74
2.4.2 Quintillas.....	80
2.4.3 Sonetos.....	87
2.4.4 Glosas.....	91
2.4.5 Redondillas	96
2.4.6 Décimas.....	98
2.4.7 Romances.....	100
2.4.8 Canciones	102
2.4.9 Redondillas de pie quebrado.	106
2.4.10 Tercetos.....	107
2.4.11 Epitafios	110
2.4.12 Himnos.....	122
2.4.13 Sonetos portugueses.....	128
2.4.14 Redondillas avizcainadas.	129
2.4.15 Redondillas en sayagués.....	130
2.4.16 Jeroglíficos.....	132
2.4.17 Aventureras.....	141
2.5 Creación Poética, Justas y Pedagogía de Jesuitas.	145
2.5.1 El <i>Ordo germanicus</i> de Nadal.....	148
2.5.2 <i>De ratio et ordine studiorum collegi Romani</i> de Diego de Ledesma.	152
2.5.3 Las <i>rationes</i> de Acquaviva.....	154
3 LAS HAGIOGRAFÍAS IMAGINADAS	162
3.1 Las agudezas en el <i>Discurso en “hieroglíficos” a la vida, muerte y milagros de san Ignacio de Loyola</i>	167
3.1.1 El famoso poeta Alonso de Ledesma.	167
3.1.2 El Arte de agudeza e ingenio en el <i>Discurso en jeroglíficos</i> de Alonso de Ledesma.	175
3.1.3 Sales y ocurrencias.....	195
3.2 <i>La vida del glorioso patriarca S. Ignacio de Loyola en cuarenta emblemas</i> del culto Felipe Tirleti.....	201
3.2.1 El desconocido Padre Felipe Tirleti de la Compañía de Jesús.	201
3.2.2 Lengua y estructura de los cuarenta emblemas.	202
3.2.3 Fuentes de los cuarenta emblemas.	203
4 EPÍLOGO: EL PREMIO DEL ESPEJO.	290
Bibliografía	293

INTRODUCCIÓN

No hay duda del predominio absoluto de la palabra en la fiesta áurea; pues sobre las luminarias e invenciones de fuegos, sobre el ruido de atabales, trompetas y chirimías, sobre las imágenes de bulto o de pincel, sobre los olores de pomos e inciensos, lo que se vio, oyó y en definitiva, se sintió, fue la palabra. A través de ésta, nos ha llegado también la noticia de aquellos fastos, así las relaciones de fiestas eligieron como vehículo de la memoria no los grabados, que son muy escasos, sino una descripción pormenorizada e hiperbólica, que sirviéndose del verbo, explica monumentos, ritos y personajes; y la transcripción fiel de oraciones, sermones, diálogos y versos.

De entre aquellas palabras que colmaron la celebración barroca y su recuerdo, nosotros queremos rescatar la poesía, ya como voz sometida a la tiranía del metro, ya como imitación (por ejemplo, en las invenciones y figuras presentadas al certamen poético); pero siempre como forma viva y desbordante, que se abre paso en las inscripciones de las efímeras arquitecturas y carros, que decora no sólo en llamativos tecnopaegion sino con la simple silueta de sus estrofas las paredes de patios y templos, que convierte los torneos caballerescos en justas poéticas, que se declama y se aclama en los teatros con aplauso o denostación, que se traslada y se roba. Una poesía que así, hoy nos parece inaudita y por eso, hemos querido llamarla insólita.

Pero esa voz sometida al metro, esa imitación de la naturaleza debe su singularidad, en gran parte, al contexto para el que se escribe y sobre el que, decíamos, predomina: la fiesta. Un contexto del que no se puede desgajar, especialmente cuando el verbo se une a la imagen, recreándose en un género que el Renacimiento había puesto de moda, la emblemática, y que había tomado carta de naturaleza en las celebraciones áureas, donde

muchos de los versos parecen ser el alma de algún jeroglífico esculpido, edificado, escenificado o pintado para la ocasión.

Para nuestra intención de rescatar aquella poesía insólita y su contexto, hemos escogido una crónica: la de Alonso de Salazar, que relató los fastos con los que el Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca celebró en 1610, la beatificación de su patriarca. A través de sus palabras, a las que añadiremos la noticia de otras fiestas, iniciamos este aprendizaje, que desde un principio quisimos articular en dos partes bien diferenciadas:

La primera, que hemos titulado “Estudio Preliminar”, trata de analizar los versos que Alonso de Salazar nos legó en su relación, intentando una lectura de los mismos, que sobrepase los aspectos meramente literarios, y que, casi en un ejercicio de “composición de lugar”, los imagine proyectados en ese su contexto. Así, y siempre ateniéndonos al testimonio de Salazar, recorreremos la iconografía de los monumentos y los vínculos que entre la misma y los poemas de la fiesta se establecieron; analizaremos también los carros triunfales, sus teatros y simbologías, para de este modo, entender la poesía que portaron y pasearon por las calles salmantinas; trataremos especialmente de la justa, fijándonos en sus ritos y enmarcándola en la pedagogía jesuita, que, en parte, la iluminó y desde cuya perspectiva, creemos comprender mejor el sentido de torneos y certámenes áureos; por fin, nos adentraremos en las dos series, una de jeroglíficos y otra de *emblemata*, que, pendidos de las colgaduras del templo, narraron la hagiografía del beato y que nos invitan a una reflexión sobre el género emblemático, que tenga en cuenta no sólo la producción castellana sino también la neolatina.

La segunda parte de esta tesis es la edición del relato de Salazar, con la transcripción y anotación del texto, así como con la traducción de los poemas escritos en latín.

1 LOS OTROS FASTOS

En nuestra fiesta, al igual que en otras celebraciones áureas, no sólo el certamen poético guardó la poesía insólita, pues algunos de sus inauditos versos se crearon para ser inscritos, cantados, recitados o lanzados en los otros fastos. Estos otros fastos sin cartel, jueces, ni sentencia, prologaron, además, los poemas de la justa, anunciando motivos, metáforas, chistes, juegos de palabras, formas y géneros, que encontraremos repetidos en las octavas, quintillas, epitafios, odas, tercetos, emblemas, jeroglíficos... presentados a la contienda. El certamen, así, da la impresión de ser una gigantesca glosa de estos otros festejos que, por lo tanto, merecen de una interpretación, aunque únicamente tenga como finalidad el comprender mejor los aspectos literarios de nuestra fiesta.

Pero hay más, y es que el mismo cartel, que propuso Octavio Corsini, planteaba dos lides, la de las invenciones y la de las figuras, que necesariamente tuvieron lugar dentro de estas otras celebraciones.

1.1 FASTOS Y VERSOS EN LA IGLESIA

La iglesia y sus claustros se ornaron y sobresaturaron hasta casi invadir el aire: junto a la multitud de papeles que provenían del certamen poético, paños y lienzos, pomos y braseros, hachas y luminarias, cuadros e imágenes¹ contribuyeron a hacer del templo teatro de celebraciones, un espacio que colmara y agasajara todos los sentidos², en definitiva, un pequeño paraíso³ donde vivir los mensajes que la fiesta por la beatificación del patriarca proponía. Entre esta multitud de paramentos, con los que iglesia y claustro se hermosearon, cabe destacar dos, efímeros monumentos ambos: el castillo del altar mayor y el escudo del coro, iluminados por sus correspondientes versillos y por un enorme epitafio.

Pero la fiesta no sólo modificó el espacio del templo sino que también se dejó sentir en los ritos, amenizando las vísperas con villancicos y letras cantadas acompañadas con el son de chirimías.

¹ Vid. *infra*, notas 17, 54 y 84 de nuestra transcripción, en las cuales explicamos cada uno de estos elementos.

² Es tópico reiterado en muchas relaciones, así nos lo cuenta Diego de San Joseph, al describir el adorno de la iglesia de Alba, con motivo de la beatificación de S. Teresa: “Y porque el sentido de la vista no pretendiese alzarse con toda la fiesta en esta ocasión, estaba todo lo que habemos dicho bañado de suavísima fragancia que exhalaba de sí mil olorosas confeciones de pastillas, pebetes, aguas y otros aromas, la cual se esparcía por todo el templo. Ablandaban el aire mil agradables ecos de instrumentos y voces que a menudo repetían motetes, acompañados de melodías.” (Fray Diego de San Joseph, *Compendio de las solemnes fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N.B.M. Teresa de Iesus fundadora de la Reformación de Descalzas y Descalzos de N. S. del Carmen*, Madrid, Alonso Martín, 1615, fols. 13 v. y 14 r.); y en la fiesta celebrada en Granada, por la beatificación de san Ignacio, leemos algo similar: “En ellos había pomos de plata, que con su olor, y con el de las muchas pastillas que se quemaron en los braseros, quitaron al olfato la envidia, que en esta fiesta podía tener a la vista y al oído.” (Anónimo, *Relación de la fiesta que en la beatificación del [...] Ignacio fundador de la Compañía de Iesus hizo su Colegio de la Ciudad de Granada a catorze de Febrero de 1610*, Sevilla, Luys Estupiñán, 1610, f. 20 v.)

³ Es tópico, repetido en muchas relaciones, el que la iglesia haya sido convertida en paraíso gracias a la ornamentación debida a un determinado festejo, así en nuestra fiesta, lo encontramos en los versillos cantados en las vísperas: “Parece que estamos/ en un paraíso.”

1.1.1 Monumentos efímeros.

En las fiestas auriseculares crecen los monumentos efímeros⁴, tanto en los templos y los palacios enmarcando ritos, certámenes y juegos, como en las calles, aguardando el paso de procesiones o de triunfos, o incluso, como referente espacial de la misma celebración.

Sus materiales son fungibles, lienzo y madera principalmente, a los que se añaden abundantes capas de pintura, para recrear la apariencia del mármol, porfirio u otras piedras nobles⁵; la cera también contribuye al espejismo, iluminando estas arquitecturas y haciendo de su noche, día. Entre los fingidos mármoles y las luminarias se esculpen figuras mitológicas o alegóricas, se escriben versos, y se dibujan emblemas y jeroglíficos, que aluden a la fiesta que se celebra.

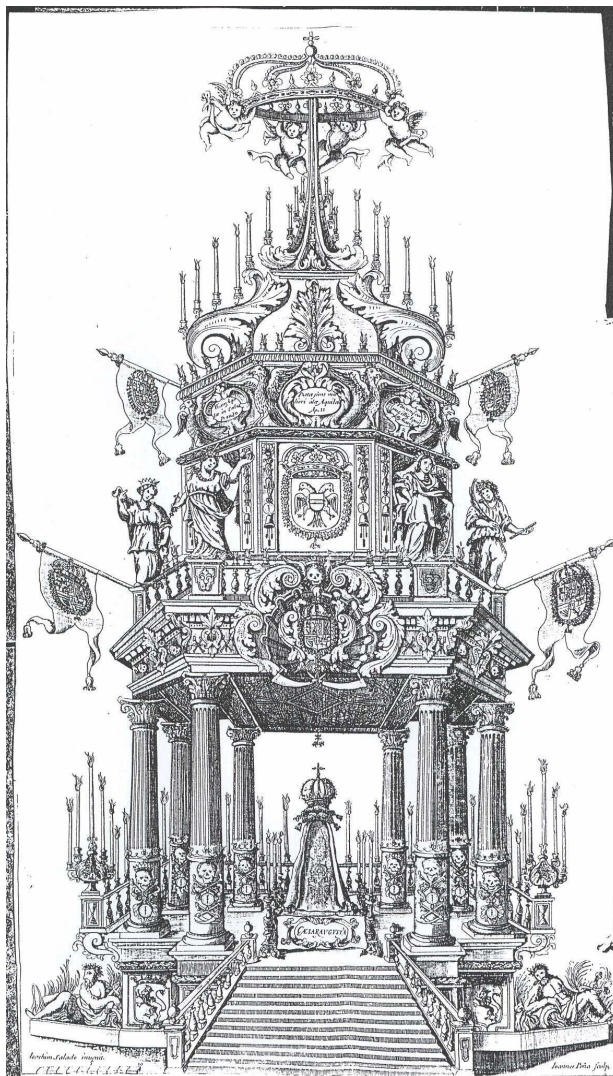
Pero la fiesta no sólo crea estas efímeras arquitecturas sino que, en cierto modo, también configura su tipología, diseñando túmulos y capelardentes⁶ para las tristes exequias,

⁴ Vid. Bonet Correa, Antonio, *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid, Akal, 1990, donde se describen los cambios que sufría la ciudad en la celebración de un festejo. Una excelente síntesis de los diferentes monumentos efímeros aparece en el capítulo de T. Ferrer Valls, “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (Real Alcázar de Sevilla, del 11 de Abril al 22 de Junio del 2003 y Castillo Real de Varsovia, del 30 de Julio al 6 de Octubre del 2003), ed. J. M. Díez Borque, SEACEX, pág. 30.

⁵ Teresa Ferrer, *ibid. supra*, destaca el contraste entre los materiales de construcción de estos efímeros monumentos y su apariencia, contraste que algunas crónicas delatan: “Y si como la obra fue de madera y piedras fingidas por beneficio de pincel, fuera de pórfidos, mármoles y jaspes verdaderos, aumentar pudiera el número de las maravillas del mundo.” (Juan Antonio Jarque, *Agusto llanto, finezas de tierno cariño y reverente amor de la Imperial Ciudad de Çaragoça en la muerte de su rey Felipe el Grande quarto de Castilla y tercero de Aragon, Çaragoça*, Diego Dormer, MDCLXV, pág. 123); “En toda su arquitectura, que era de orden compuesto se veían remedados con excelente propiedad, y bien ordenada taracea mármoles blancos y negros. En la escultura y talla de que se adornaba en estatuas, tarjones, cartelas y follajes, fingido bronce dorado con este orden...” (El Colegio de Belén, *Festiva sagrada pompa con que se celebró la salud del Rey Nuestro Señor Carlos II*, Barcelona, Matevat, 1696, pág. 3). Cfr. *infra* con la descripción que Salazar hace de nuestro castillo.

⁶ Me remito al libro de Soto Caba, Victoria, *Catafalcos reales del barroco español. (Un estudio de arquitectura efímera)*, Madrid, UNED, 1991, donde se trata por extenso este tipo de monumentos. A los jesuitas se les encargó en varias ocasiones el diseño del aparato alegórico de los mismos, así como de las letras que habían de ser esparcidas por estos capelardentes o túmulos, en algunas de las relaciones de exequias en las que la orden participó con sus poemas, se guardan grabados de las efímeras arquitecturas, así ocurre en la relación de Juan Antonio Xarque, S.I., *Agusto llanto. Finezas de tierno cariño y reverente amor de la Imperial Ciudad de Çaragoça en la muerte de su rey Felipe el grande quarto de Castilla y tercero de Aragón*, Zaragoza, Diego Dormer, MDCLXV, la de Jorge Pinto, *Llantos Imperiales de Melpomene regia, llora la muerte de la Inclita Reyna Señora Doña Mari-Ana de Austria... Por las voces y por las plumas de los PP de la Compañía de Jesus, residentes en el Colegio Imperial de Madrid...*, Madrid, Antonio de Zafra, 1696, y la del P. Miguel Monreal,

altares⁷ para las celebraciones religiosas, y arcos de triunfo⁸ para las entradas reales. Aunque a veces los límites parecen borrarse, como en nuestra beatificación, donde los motivos elegidos para el altar mayor y para el coro provenían de los fastos caballerescos.



1. P. Miguel Monreal, *Imperiales Exequias ... Zaragoza, 1696*.

Imperiales Exequias que en la mverte de la Imperial Señora, y Sereníssima Reyna de España Doña Maria Ana de Austria celebros la Imperial Ciudad de Zaragoza, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1696.

⁷ Varios grabados de estos altares que se construían bien en las calles, para aguardar el paso de procesiones; bien en las iglesias, como marco a las celebraciones de la fiesta, reproduce y da la explicación de su iconografía Pilar Pedraza en su libro *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1981. Entre estos altares, que Pilar Pedraza estudia y que se levantaron con motivo de la celebración de la Inmaculada Concepción en Valencia, en 1663, hay uno jesuita, *ibid. supra* págs. 218 - 221. Otros altares erigió la Compañía con motivo de diferentes festejos, así uno de los primeros lo hallamos en las fiestas celebradas por S. Diego de Alcalá en Alcalá de Henares, Fray Gabriel de Mata, *Vida, Muerte y Milagros de S. Diego de Alcalá en octava rima...Con las Hieroglyphicas y versos que en alabança del Sancto se hizieron en Alcalá para su procession y fiesta*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1589, f. 140 r.

1.1.1.1 El castillo del altar mayor.

A pesar del carácter religioso del festejo, los padres de la Compañía, como acabamos de señalar, eligieron para el altar mayor, un monumento que recordaba a fastos profanos, al torneo caballeresco y sus juegos.

El torneo caballeresco⁹ se había constituido como uno de los entretenimientos aristocráticos de mayor éxito durante el XV y XVI, y aún perviviría más allá, a lo largo del siglo que inaugura nuestra fiesta. En este divertimento ya nada quedaba de su primitiva violencia, pues el ejercicio medieval se había ritualizado, centrando su atención más en el espectáculo, en las vestiduras y jaeces de sus participantes, que en la habilidad y la destreza con la que éstos ejecutaban sus luchas y enfrentamientos.

Dos partes constituían el torneo: la primera, el desafío, se enmarcaba en medio de otros festejos como la danza o la cena; allí irrumpían unos personajes disfrazados, que por medio de una ficción verosímil, anunciaban la justa o desafío, en la que muchas veces se incluía un cartel con los términos de la competición. La segunda parte, era el combate, que tenía lugar al aire libre, bien en el patio de palacio o en la plaza pública, donde los espectadores se acomodaban en gradas, tablados y ventanas ricamente adornados con lujosos tapices, banderolas y escudos. En este patio o plaza, entrarían los caballeros de cada cuadrilla, luciendo vistosos penachos de plumas y soberbias armaduras, y también empresas con sus mores y lemas, acompañados por tamborileros, pífanos, pajes, portaestandartes y padrinos. Después de esta entrada, la cuadrilla del mantenedor debía defender su lema frente a las

⁸ Vid. *infra* el punto 1.2.1 de este mismo estudio, donde hablamos de las transformaciones de la ceremonia del triunfo romano.

⁹ Para la descripción del torneo caballeresco, recurrimos principalmente al capítulo “Del torneo dramático a la comedia caballeresca” del libro de Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: De la época del emperador a la de Felipe II*, London, Tamesis Books, 1991, págs. 17-34; y de la misma autora, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, UNED, 1993, págs. 34-35. Por otra parte, el artículo de Bernardo J. García García “Diversiones de la fiesta” en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras de los*

cuadrillas de aventureros, para lo cual se enfrentaría con las largas lanzas, intentándolas derribar, o lucharía a pie con espadas o en forma de escaramuzas.

Tanto el desafío como el combate fueron, sobre todo a partir del quinientos, por esa primacía dada al espectáculo, adquiriendo un desarrollo dramático. Así, en el desafío, los personajes recitaron versos con gestos y ademanes, interpretando pequeños diálogos, a veces también se incluyó danza y música. Y en el combate, en los casos más elaborados, los caballeros torneantes debieron someterse a diferentes pruebas o pasos para alcanzar la feliz consecución de su hazaña. Estos pasos se constituyeron como breves escenas, en las que los caballeros se veían obligados a enfrentarse con personajes y situaciones diversas, y cuya finalidad era que la acción planteada avanzase hacia un desenlace; en los casos menos elaborados, sin embargo, no había una cohesión de tipo argumental, sino que se conformaban como cuadros sueltos. Debido a este desarrollo dramático, que alcanzaron ambos, desafío y combate, para facilitar su escenificación, hubo de introducirse decorados: bien móviles, llamados a veces entremeses¹⁰, otras invenciones¹¹ e incluso carros triunfales¹²; o bien fijos, sobre palenques.

Austrias, op. cit., págs. 180 y 181; y la parte que dedica a las fiestas caballerescas, J. Deleito Piñuela, ...*También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, págs. 81-151.

¹⁰ Los “entremeses” o “*entremesos*” están formados por un conjunto escultórico de figuras o actores inmóviles que iba montado sobre un carro o anda, y acompañado por músicos que entonaban canciones alusivas (vid. Jaume Sirera, “El teatro religioso y los orígenes de la práctica populista”, *Teatros y prácticas escénicas I: el quinientos valenciano*, ed. de Joan Oleza Simó, Valencia, Institució, Alfons el Magnànim, 1984, pág. 96 y 103; y Shergold, *A History of the Spanish Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1967, págs. 52-75).

¹¹ La palabra *invención*, que el *Tesoro de la lengua* define como “la cosa inventada o nuevamente hallada.” (Cov., *Tes.*) se aplica en la fiesta a varios tipos de espectáculo que van desde los fuegos artificiales, que son llamados “invenciones”, hasta a los carros triunfales o a cualquier otro efecto que produzca maravilla. Dentro del torneo caballeresco, el vocablo invención puede significar empresa, así la parte del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, que recoge varias de estas divisas, se titula “Invenciones y letras de justadores” (Francisco Rico, “Un penacho de penas. De algunas invenciones y letras de caballeros”, *Texto y Contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990, págs. 189-228); o puede constituirse como sinónimo de entremés, T. Ferrer lo define como “breves cuadros teatrales o musicales, que se sirven de aparato escenográfico y que acompañan a cada cuadrilla” (T. Ferrer, *Nobleza y espectáculo...*, *op. cit.*, pág. 35). Quizá, a estos cuadros, se les llame invención por ser una prolongación de la misma, es decir de la divisa o empresa, cuyo mote no sólo lleva una imagen sino un carro con elementos escenográficos y personajes, así deduce al menos, B. Gracián en su *Agudeza y Arte de ingenio*, que en el Discurso XLVII, “De las acciones ingeniosas por invención”, nos dice: “Platícanse mucho estas invenciones en los caballerosos empleos, y

Es dentro de esos decorados, donde encontramos los castillos¹³, castillos que como los dragones, los enanos y gigantes, las “ydrias” y otros monstruos, se habían nutrido de los libros de caballería, fuente de inspiración para estos torneos dramáticos¹⁴.

son como empresas o jeroglíficos ejecutados. Excelente capricho el de aquel caballero que entró a tornear dentro de una bien fingida montaña, para significar su firmeza propia y la dureza ajena; fue ruando por la real plaza, y en llegando a la esfera de su actividad y influencia, instantáneamente reverdeció el ufano monte, brollaron fuente, brotaron plantas, cambiaron flores, volaron aves, y bulleron fieras... Procurase siempre en estas invenciones, que tengan alma de significación y hermosura de apariencia.”, B. Gracián, *Arte y Agudeza de ingenio, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 445.

¹² Vid. *infra* el punto 1.2.1 de este mismo estudio, donde tratamos de los carros triunfales.

¹³ Cfr. *infra* con la aclaración que hacemos a la palabra “castillo” (nota 53 de este estudio), que puede equipararse también a la de “entremés”, y que es utilizada tanto en ámbito profano como religioso.

¹⁴ El capítulo del libro de Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana...*, *op. cit.*, se recogen varios torneos donde se incluyen estos decorados; *vid.* así mismo de la misma autora, *Nobleza y espectáculo teatral*, *op. cit.*, págs. 149-175, donde edita la famosa relación de Calvete Estrella del torneo celebrado en Binche en honor de Carlos I y al futuro Felipe II. Crucial para entender este torneo y las influencias que recibe de los libros de caballería, el artículo de D. Devoto, “Política y folklore en el castillo teneroso”, *Textos y Contextos*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 202-241. A su vez, Alberto de Río Noguerras, “Fiesta y contexto urbano en la época de los Austrias, con algunos ejemplos aragoneses”, en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, ed. de M^a Luisa Lobato y Bernardo J., págs. 193-210, advierte de la circularidad de un proceso que si por una parte lleva a que la fantasía de los libros de caballerías influya en la puesta en escena de los torneos, por otro lado los libros de caballería incluyen entre sus páginas, descripciones de festejos aúlicos.

Otros fastos religiosos, como el nuestro, no dudaron en hacerse con este elemento¹⁵, el del castillo, puramente cortesano, como se harían también con otros elementos de las pompas “del siglo”¹⁶, porque además había una hermosa razón para apropiarse de él: la alegoría de la morada, la estancia, la fortaleza, la torre, que ya se lee en la Biblia¹⁷, y mucho más cerca, en el libro de una religiosa carmelita, que también fue muy aficionada a la caballería y sus aventuras¹⁸, en el *Castillo interior* de S. Teresa de Jesús, donde la metáfora del castillo y sus moradas se emplea para significar los diferentes estadios de oración¹⁹.

¹⁵ El torneo y otros juegos caballerescos, como el de las cañas, el estafermo o la sortija, tienen lugar también dentro de los fastos religiosos, a no ser que sean prohibidos por las mismas comunidades que organizan las pompas de una beatificación o canonización, así sucede por ejemplo en nuestra fiesta; no ocurrió lo mismo en las beatificaciones de Santa Teresa de Jesús (Fray Diego de San Ioseph, *op. cit.*), donde al menos se describe un torneo (f. 40 r.); ni en la de S. Ignacio en Girona, que es narrado en la relación de las fiestas por su canonización (F. Ruiz, *Relacion de las Fiestas que hizo el Colegio de La Compañía de Iesus de Girona, en la canonizacion de su Patriarca San Ignacio y del Apóstol de la India San Francisco Xavier, i Beatificacion del Angelico Luis Gonzaga...*, Barcelona, Sebastian y Iaime Matevad, MDCXXIII, fols. 49 r.- 52 v.). Algunos de esos torneos fueron alegorizados, incluyendo entre sus personajes al santo protagonista del festejo, así en la fiesta dedicada a la canonización de S. Raimon de Peñafort, el paso venturoso, que es velado por una cuadrilla de mantenedores, guarda una reliquia del santo, que los caballeros aventureros quieren arrebatar. Dichos mantenedores, se recogen en una “tienda de campo”, situada a lado de un “castillo grande y vistoso” sobre el que hay una peña y un Ave Fénix, que a ratos batía las alas y que, al término del torneo, se encendió echando multitud de cohetes, entonces se abrió la peña, donde estaba el Ave, y apareció la imagen de san Raimón, moviendo la mano en señal de bendición (Jaume Rebullada, *Relación de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han hecho, à la canonización de su hijo San Ramon de Peñafort*, Barcelona, Iaime Cendrat, MDCL, fols. 27-280). Otro torneo alegorizado es el que se celebró con ocasión de la canonización de san Isidro en Madrid: la aventura del Castillo de Perfección, para lo cual se publicó un cartel “ymitando en esto a los Libros de cavalleria” y se levantó un tablado con un castillo (Anónimo, *Relación de las fiestas de la beatificación de San Isidro*, en J. Simón Díaz, *Relaciones de Actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, págs. 114-116; y *vid.* Shergold, *op. cit.*, pág. 260). El castillo fue utilizado frecuentemente como motivo de fuegos artificiales en los festejos religiosos, así por ejemplo, en las fiestas que se hicieron en Toledo por la beatificación de santa Teresa de Jesús se nos describe el siguiente castillo: “A las diez de la noche se pegó fuego al castillo, comenzaron a volar muchos cohetes que arrojaba por sus torreones, otros por las ventanas, y otros que llaman buscapiés por la parte baja, lo cual con algunas ruedas y bombas de fuego, tiros, y ruido grande, duró por espacio de media hora, con que la gente se fue entrando en la ciudad, afirmando que nunca en ella se había visto semejante aplauso y tan universal alegría.”, también en Valencia, Zaragoza y Pamplona festejaron a la doctora con un castillo de fuegos artificiales, Diego de San Joseph, *op. cit.*, fols. 39 r. y v., 45v., 88 r.

¹⁶ *Cfr. infra* con los carros triunfales, que estudiaremos en el punto 1.2.1.

¹⁷ *Vid. infra* el comentario que hacemos a las fuentes del emblema de Tirletti, “*Rident hostilia bella*” (punto 3.2.3 de este mismo estudio).

¹⁸ *Vid.* la reseña biográfica que introduce la edición de BAC de sus obras, Santa Teresa de Jesús, *Obras Completas*, Madrid, BAC, 2002, pág. 2

¹⁹ S. Teresa de Jesús, *Las moradas del castillo interior*, *ibid. supra* págs. 469-583, donde, además, en las “Quintas moradas”, nombra al padre Ignacio (pág. 521).

Junto a esta razón tan poética, hubo otra por la que los padres eligieron este monumento efímero, y cuya obviedad resulta ineludible, pues se inspira en aquel episodio, que el patriarca quiso que fuera el primero de su biografía: la herida sufrida en el castillo de Pamplona, cuando intentaba defender la fortaleza de los adversarios franceses. A raíz de esa herida, provocada por una bala de falconete²⁰, Íñigo sufriría una conversión, que desencadenaría el edificio de la Compañía, del que esa muralla pamplonesa, había sido la primera piedra.

Desde esas dos razones, la poética y la ineludible, los padres de la Compañía abrieron el denso abanico de la imagen del castillo²¹, aprovechando y conjugando una serie de

²⁰ Íñigo, como gentilhomme del Virrey de Navarra, participaba en la batalla contra el rey de Francia, Francisco I, que había asediado Pamplona (*vid.* Cándido de Dalmases, *El Padre Maestro Ignacio*, Madrid, Editorial Católica, 1986, pág. 33); los hechos son narrados así en su autobiografía: “Y así, estando en una fortaleza que los franceses combatían, y siendo todos de parecer que se diesen, salvas las vidas, por ver claramente que no se podían defender, él dio tantas razones al alcaide, que todavía lo persuadió a defenderse, aunque contra parecer de todos los caballeros, los cuales se conhortaban con su ánimo y esfuerzo. Y venido el día que se esperaba la batería, él se confesó con uno de aquellos compañeros en las armas; y después de durar un buen rato la batería, le acertó a él una bombarda en una pierna, quebrándosela toda, y porque la pelota pasó por entrambas piernas, también la otra fue mal herida” (*vid.* S. Ignacio de Loyola, *Autobiografía, (Obras Completas)*, Madrid, BAC, 1997, págs. 100-101). Para la convalecencia y conversión de Íñigo, *vid. infra* las notas con las que aclaramos las octavas y quintillas del certamen poético.

²¹ Otras fiestas jesuitas también lo abrieron. Así, encontramos castillos de fuegos en nuestra fiesta; también en la que se hizo en Granada con motivo de la beatificación del Patriarca, donde se pusieron dos castillos: uno con Lucifer como castellano, rodeado de la mujer babilónica y de las alegorías del Mundo, la Carne y la Idolatría, en sus lienzos estaba pintado “*Turris Babel*” y “*Cecidit, cecidit Babilon*”; el otro con Ignacio, como castellano, el beato llevaba una banderita con el nombre de “Jesus” “y en la derecha tenía un rayo o cohete volador, que había de arrojar a su tiempo al castillo contrario, a quien había de dar fuego una paloma del Espíritu Santo, que estaba sobre su hombro derecho”, en los muros del castillo se leían varias letras, entre ellas el “*Turris fortissima nomen Domini*”, jeroglíficos, y dos dedicatorias una en romance y otra en latín, que querían explicar todo el aparato. En el castillo de Ignacio se metió una cuadrilla de arcabuceros, y entre el ruido de disparos, salió el cohete que prendió la Torre de Babel (Anónimo, *Relación de la fiesta que en la beatificación del [...] Ignacio fundador de la Compañía de Jesus hizo su Collegio de la Ciudad de Granada...*, *op. cit.*, en los fols. 23 v. - 27 r.). También para la beatificación aunque con unos significados completamente distintos, se erigió en Sevilla, otro castillo de fuegos, poblado por la Lujuria, Idolatría, Herejía y Soberbia, cada una de ellas en una torre y explicada por una quintilla, el castillo y sus viciosos personajes prendieron por obra de una figura de soldado que descendió de la casa profesa (Francisco Luque Fajardo, *Relacion de la Fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso S. Ignacio fundador de la Compañía de Jesus*, Sevilla, Luis Estupiñán, 1610, fols. 8 r.-9 r.). En los fastos con que el Colegio Imperial celebró la canonización, también se erigió otro castillo como altar por el que había de pasar la procesión que festejaba la canonización de otros santos españoles. El autor de la relación recuerda el origen de este monumento: “en memoria del ser —el de la Compañía— que al de Pamplona debe (por haber tenido en su origen la milagrosa conversión de san Ignacio)”, S. Pedro preside el ingenio y a su lado, S. Ignacio, otros héroes de bulto guardan la fortificación: S. Isidro y santa Teresa, S. Francisco Javier y S. Felipe Neri, S. Luis Gonzaga y el beato Estanislao Kostka; y en la puerta del castillo, una nueva imagen de S. Ignacio, arrodillado delante de la Virgen, en recuerdo del episodio de Monserrat. Cada una de estas figuras es explicada por un dístico elegíaco (Fernando Monforte y Herrera,

referencias, que se podían comprender una a una o parcialmente, pero cuyo resultado era de una espectacularidad alucinante. Y eso ya en su mera apariencia, pues la pintura había convertido la humilde madera en “una cantería de sillares, puestos por su orden, que aunque no eran verdaderas esmeraldas y rubíes, lo parecían a todos los que le miraban, y aun tenían fondos más vivos, y brillaban más que los rubíes y esmeraldas finas, y hacían salir (de) la obra unas listas de oro y azul, que a imitación de las listas de cal dividían los sillares”²², y que hizo que nuestro castillo se pareciese a la ciudad santa, la nueva Jerusalén, ciudad de Dios, que S. Juan vio en su *Apocalipsis*: “*Et erat structura muri eius ex lapide iaspide: ipsa vero civitas aurum mundum simile vitro mundo. Et fundamenta muri civitatis omni lapide pretioso ornata. Fundamentum primum, iaspis: secundum, sapphirus: tertium, calcedonius: quartum, smaragdus: quintum, sardonyx: sextum, sardius ...*”²³.

Si esta maravillosa materia del castillo la habían extraído los padres de los capítulos que cierran el Nuevo Testamento, el versículo que titulaba toda aquella obra: “*Turris fortissima nomen Domini*”, lo entresacaron de un libro veterotestamentario, en concreto de los Proverbios: “*Turris fortissima nomen Domini; Ad ipsum currit iustum, et exaltabitur*”²⁴. Pues a ese nombre de Dios, y en concreto al nombre, con el que Yavé se había humanado para salvar al hombre del pecado original, había dedicado Ignacio toda su magna obra, a la que llamó Compañía de Jesús²⁵. Por eso nuestro castillo además de con ese lema del Antiguo

Relacion de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Iesus de Madrid en la canonizacion de San Ignacio de Loyola, y S. Francisco Xavier, Madrid, Luis Sanchez, 1622, fols. 21 v. y 23 v.)

²² Cfr. con la materia del castillo madrileño erigido para la canonización de S. Ignacio: “Era todo el castillo pintado de sillares de mármol, con lineaduras de oro: el betún de entre los sillares de plata, y en medio de cada piedra saltaban unos florones de plata, sombreados de negro, cornisas, bocelones y almenas, todo de plata, con que aunque no hubiera más adorno, quedara vistosísimo, y más cuando herido del sol o de luces llenaba el medio de reflejos”, F. Monforte y Herrera, *op. cit.*, fol. 22 v.

²³ Apoc. 21, 18-21.

²⁴ Prov. 18,10.

²⁵ “Ignacio se sentía íntimamente unido con Cristo, y quiso que la compañía que se iba a fundar fuese totalmente dedicada a Él y que llevase su nombre. Un nombre que era todo un programa: ser compañeros de Jesús, alistados debajo de la bandera de la cruz para emplearse en servicio de Dios y bien de los prójimos.”

Testamento, representó ese nombre inspirador con los jesuses que campeaban por almenas y torres.



2. Anónimo, *Relación de la fiesta que en la beatificación del [...] Ignacio.... hizo su Colegio...Granada, Sevilla, 1610*

El primero de estos jesuses, el “grande y hermoso”, que se asienta sobre una pirámide, se describe igual que el sello jesuita, “de oro y azul con sus rayos, que con la reverberación de las luces parecía un sol”, es decir el acrónimo del nombre de Jesús, el IHS, inserto en un sol rodeado de rayos²⁶. Al Jesús grande y hermoso, le harán eco otros más pequeños, contribuyendo a esa saturación de ornamentos que caracteriza los altares efímeros del barroco²⁷: los jesuses de los gallardetes, que en cierto modo aluden a la meditación de las dos banderas²⁸, el del pecho y la mano del S. Ignacio de bulto, y sobre todo el de su bonete, como símbolo del lema “virtud y letras” que llevó a ese Íñigo recién convertido a estudiar

(Cándido de Dalmases, *op.cit.*, pág. 131). Esta preeminencia del nombre de Jesús se observa a lo largo de toda la fiesta, *cfr. infra*, sobre todo, con el emblema de Tirletti “*Vnum pro multis*”, donde el elefante lleva grabada en su torre el nombre de *Iesus* y que comentamos en el punto 3.2.3 de este estudio.

²⁶ Heinrich Pfeiffer, S. J., “La iconografía”, *Ignacio y el arte de los jesuitas*, ed. de Giovanni Sale, S. I., Bilbao, Ediciones Mensajero, 2003, págs. 196-167, *cfr. infra* con el primero de los jeroglíficos de Ledesma, que también utiliza este sello como motivo de la imagen y del epigrama.

²⁷ *Vid.* los grabados de los altares, que Pilar Pedraza reproduce en su libro *Barroco efímero...*, *op. cit.*, todos ellos guardan, al igual que el nuestro, multitud de relicarios, ramilletes, etc.

²⁸ Incluida en los *Ejercicios Espirituales*: “El cuarto día, meditación de las dos banderas, la una de Cristo, sumo capitán y señor nuestro; la otra de Lucifer, mortal enemigo...”. S. Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales*, (*Obras Completas*), págs. 253-255.

humanidades y mucho después, a fundar, auspiciar y fomentar la importante labor pedagógica de la Compañía²⁹.

Pero, S. Ignacio además de portar los tres jesuses, presidía todo el ingenio, y lo hacía a la entrada del castillo, que estaba en la torre principal, subrayando así el hecho de que él era el origen de esa obra, la Compañía, que había terminado siendo la fortaleza de Yavé, como se nos recordaba con la referencia al versículo de los Proverbios. Mas en la defensa de esa fortaleza no estaba sólo, junto a él, los mártires de la Compañía, tema favorito en la iconografía jesuita³⁰, y los doctores de la Iglesia, señal de su secular adhesión al dogma, le acompañaban en su lucha.

Una lucha que se subrayaba con los dos cuadros, que flanqueaban la rica fortaleza de lienzo y madera, pues en la primera de las telas S. Ignacio aparecía ofreciendo a la Virgen de Monserrate, las armas de su milicia terrenal, en un gesto de fantasía caballeresca³¹, como

²⁹ Vid. *infra* el punto 2.5 de este estudio, donde hablamos de la pedagogía de los jesuitas.

³⁰ El tema del martirio ya aparece en el ciclo decorativo de San Andrés de Quirinal, que fue una de las primeras comisiones pictóricas de los jesuitas (1560-1610), donde aparecen cien retratos de jesuitas martirizados, junto con otros santos, la idea que querían transmitir estos frescos era la de representar el martirio como un instrumento de salvación, mediante el cual las víctimas inmoladas se hacían símbolo de la Pasión de Cristo (vid. S. Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales*, (*Obras Completas*), págs. 253-255; *ibid. supra* Heinrich Pfeiffer, S. J., “La iconografía”, pág. 197). Salazar además detalla que una serie de cuadros de mártires decoran las paredes de la iglesia, elemento habitual en la decoración efímera de las celebraciones jesuitas, así lo encontramos también como ornamento de la fiesta por la beatificación de san Ignacio celebrada en Granada: “Corónose todo el patio, y corredores, con una curiosa, vistosa, y devota cenefa de cuadros de todos los mártires de la Compañía...” (Anónimo, *Relación de la fiesta que en la beatificación del [...] Ignacio fundador de la Compañía de Iesus hizo su Collegio de la Ciudad de Granada...*, *op. cit.*, fol.15). Como siempre los mensajes transmitidos mediante lenguaje icónico tienen su equivalente verbal, así a lo largo de los poemas del torneo poético encontramos a menudo la referencia a estos mártires jesuitas, especialmente en el certamen de las canciones.

³¹ Así nos lo relata en su *Autobiografía*: “Y fuese su camino de Monserrate, pensando, como siempre solía, en las hazañas que había de hacer por amor de Dios. Y como tenía todo el entendimiento lleno de aquellas cosas, *Amadís de Gaula* y de semejantes libros, veníanle algunas cosas al pensamiento semejantes a aquéllas; y así se determinó de velar sus armas toda una noche, sin sentarse ni acostarse, mas a ratos en pie y a ratos de rodillas, delante el altar de Nuestra Señora de Monserrate, adonde tenía determinado dejar sus vestidos y vestirse a las armas de Cristo” (S. Ignacio de Loyola, ed. cit., pág. 111). Lo cual no es extraño, si tenemos en cuenta que Íñigo era aficionado a los libros de caballería: “...y porque era muy dado a leer libros mundanos y falsos, que suelen llamar de caballerías, sintiéndose bueno, pidió que le diesen algunos dellos para pasar el tiempo; mas en aquella casa no se halló ninguno de los que él solía leer, y así le dieron un *Vita Christi* y un libro de la vida de Santos en romance.” (*Ibid. supra*, pág. 102).

³² Para la confirmación de la Compañía por Pablo III, *vid.* C. de Dalmases, *op. cit.* pags. 144 – 152.

El castillo, en fin, volvía sobre el supuesto carácter militar del santo y de su fundación, algo en lo que debieron recabar las letras, que en cada lienzo “declaraba el pensamiento” de su esbozo, al igual que el epitafio remarcaba que ese S. Ignacio de bulto era el milagroso fundador, de la *Societatis Iesu*, una sociedad que había confirmado Paulo III. Y si estas letras pudieran parecer escasas al espectador que contemplase aquel fantástico castillo del altar mayor, un poco más allá, en el resto de la iglesia y “en un patio antes de ella”, se repartían en hileras las poesías del torneo poético, donde se reescribía una y otra vez la misma historia que las peculiares murallas ofrecían a los ojos de los curiosos visitantes: las octavas con su canto épico, ponían en movimiento al protagonista, narrando lo sucedido en una Pamplona que se quería hacer verosímil; las glosas con un Amor ladronzuelo y capigorrón, explicaban en sus chistes los hechos de Moserrate; las canciones ataron su argumento a la fundación de la Compañía; y por fin, los tercetos cantaron esa misma fiesta de la beatificación, en la que esa fortaleza era parte importante.

1.1.1.2 El escudo del coro.

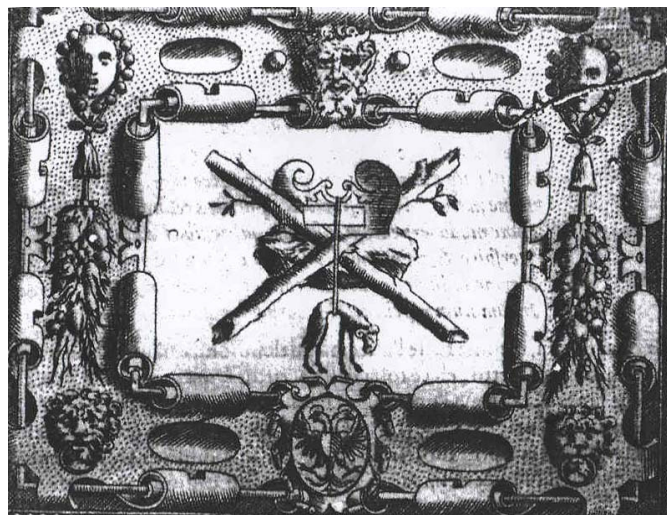
Al igual que el castillo, que decoraba el altar mayor, el monumento erigido en el coro, estaba relacionado con el mundo de la caballeresco, pues su motivo principal fue el toisón o tusón de oro³³, insignia que aún pertenece a la orden de caballería homónima, que fue instituida por Felipe II el Bueno, Duque de Borgoña y Conde de Flandes, en 1492, a raíz de la celebración de sus bodas con la Infanta doña Isabel, hija del Rey don Juan I de Portugal.

Tal insignia es una cadena compuesta de eslabones dobles, enlazados de pedernales centellantes o inflamados de fuego, esmaltados de azul, y los rayos de rojo, y pendiente de

³³ Sobre el toisón y la orden de la que es insignia, *vid.* González - Doria, *Diccionario heráldico de los reinos de España*, Madrid, Editorial Bitacora, 1987, págs. 821-822.

ella una piel de un carnero con su lana, liado de en medio, aludiendo al Vello de oro³⁴.

Tanto los eslabones como los pedernales se inspiraban en la divisa que el mismo Felipe II el Bueno llevaba en sus armas, que era un eslabón con su pedernal y que se explicaba con el mote: *Ante ferit, quam flamma micet*.



4. Ruscelli, *Le Imprese Illustri*, Venecia, 1583

El motivo del tusón de oro fue reinterpretado por los padres de la Compañía, que lo habían escogido por la paranomasia existente entre *ignis* y el nombre del beato, *Ignatius*, apelativo que escribieron en las llamas, plasmando así el recurrente concepto³⁵. También los eslabones y los pedernales llevaron su inscripción, *Cantabria* y *Christus* respectivamente, como agentes metafóricos de las llamas de ese fuego ignaciano que caían, abrasándolo, sobre un mundo³⁶, símbolo de la universalidad de la Compañía, que estaba situado debajo del mismo toisón.

³⁴ “Zalea de carnero alado que salvó de la muerte a los hijos del primer matrimonio del Rey de Tebas, que quería sacrificarles por consejas de su segunda esposa. Uno de los jóvenes, en agradecimiento, ofreció en el altar de Ares, el vello de oro del carnero, que quedó bajo la custodia del dragón. Jasón fue el héroe que recuperó la pelleja sirviéndose del amor de Medea, que durmió al dragón.”, J. M. Montés y Galán, *Diccionario heráldico de figuras quiméricas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999.

³⁵ Cfr. *infra* con el carro de Vulcano, que comentamos en el siguiente punto de este estudio, la paranomasia, de todas formas, aparecerá por doquier en esta fiesta, y sobre todo, ligada a la fragua, haciendo así alusión a las famosas ferrerías vizcaínas, ya que el beato había nacido cerca de Azpeitia.

³⁶ Cfr. *infra* con el primero de los carros, en el que también aparece simbolizada la universalidad de la Compañía.

Por último, el “velloncico del cordero” fue así mismo marcado y sacralizado, ya que llevaba un “Jesús” que lo convirtió en un *agnus dei*³⁷. Este “velloncico”, además, selló con su ecos del *Apocalipsis*, el vínculo que lo unía al castillo, porque S. Juan, en su profecía de la ciudad de Dios, no sólo había visto los preciosos muros, que la cercaban y que el efímero del altar mayor imitó; sino también la luz de la gloria de Dios y del Cordero que iluminaban aquella extraña fortaleza³⁸.

La cadena del toisón, como collar y a modo de ornamento exterior³⁹, rodeaba un particular escudo de dos varas y media, cuya corona⁴⁰ en vez de piedras, traía las letras del versículo: *Ignem veni mittere in terram*⁴¹, transformando las llamas ignacianas en el fuego de Jesucristo y repitiendo así el mensaje expresado por el “velloncico”, que llevaba escrito un “Jesús”, y el pedernal con su “*Christus*”. Como tenantes⁴² de semejante adarga, y en clara consonancia con una temática cara a la iconografía jesuita, dos ángeles⁴³ sostenían el ingenio.

³⁷ La iconografía de Jesús como cordero responde, entre otras causas, a un versículo que encaja perfectamente en este efímero monumento, pues hace alusión al mundo y al poder purificador que Cristo ejerció sobre éste, me refiero a las palabras que dijo S. Juan Bautista al ver a Jesucristo: “He aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo” (Jn. 1, 29). Por otra parte, el *Agnus Dei* aparece como figura en heráldica y se representa “nimbado y con una bandera crucífera”, J. M. Montés y Galán, *op. cit.*

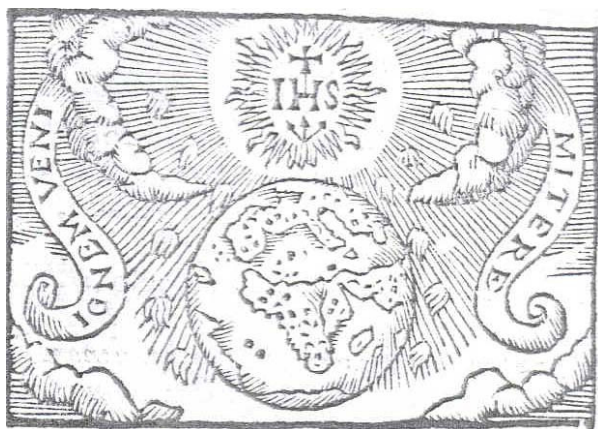
³⁸ Apoc. 21, 22-24

³⁹ Es decir, como timbre, el escudo llevaba un collar. Los timbres son los elementos exteriores del escudo, dichos ornamentos tienen todos ellos su significación propia, de algunos puede decirse que constituyen el emblema de jerarquía de quien los posee. Son timbres propios de la heráldica española, además de las collares, las coronas, los yelmos y las cimbras. Una de las formas de colocar los collares de las órdenes de caballería es tal y como Salazar describe que estaba puesto en el alegórico tusón que estudiamos: rodeando el escudo, *vid.* Martín de Riquer, *Manual de heráldica española*, Barcelona, Editorial Apolo, 1942, pág. 36- 45.

⁴⁰ Por lo tanto, también como timbre, el escudo llevaba una corona; las coronas se usan para distinguir los diferentes grados de nobleza. De los tipos de corona que pertenecen a la heráldica española no indica cuál es, sin embargo sí que detalla que iba guarnecida por letras en vez de piedras preciosas, recabando así en el hecho de que las coronas de los escudos van siempre adornadas por tales gemas o por perlas, *ibid. supra*.

⁴¹ Lc. 12,49. Este versículo ya aparece en la pintura, que Durante Alberti hizo alrededor de 1581, para el altar mayor de la iglesia jesuita de Santo Tomas de Canterbury, en Roma, allí bajo una representación de la Santísima Trinidad, hay dibujado un mundo rodeado por una filacteria en la que se leen las palabras del evangelio de San Mateo, *vid.* G. Alexander Bailey, *art. cit.*, pág. 136. El mismo versículo, que se lee en la liturgia de la misa de la festividad de san Ignacio de Loyola y se dibuja en el emblema XVIII del libro cuarto de Horozco (Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemata Moralia*, Agrigenti, MDCI), será evocado varias veces en nuestra fiesta, *cfr. infra* con el emblema de Tirléti “*Totum occupet orbem*”, que comentamos en el punto 3.2.3 de este estudio.

⁴² Los tenantes y soportes también se clasifican dentro de los adornos exteriores del escudo o timbres (*vid. supra* nota 38), se definen como dos figuras vivientes que se colocan muchas veces simétricamente y que



5. Sebastián de Covarrubias, *Emblematum Moraliū*, Agrigenti, 1601

En el campo de dicho escudo sólo había una divisa⁴⁴, la cual no era más que una dedicatoria latina que los padres del Colegio de Salamanca hacían de toda la fiesta, al recién beatificado patriarca, dedicatoria de la que se haría eco el epitafio del racionero de la catedral⁴⁵. Nuestro impreso parece reproducir las letras romanas capitales⁴⁶ de dicho mote, que nos recuerdan a las escritas en los fantásticos monumentos del *Sueño de Polifilo*, letras que como las nuestras, quieren explicar el mensaje cifrado de los ornamentos y edificios representados⁴⁷. Esta evocación del *Poliphili Hypnerotomachia* es subrayada por el mismo Salazar, que llama al efímero monumento: “jeroglífico”⁴⁸, anudando de este modo heráldica y

representan aguantar el escudo. Cuando se trata de animales (leones o ciervos etc.) se denominan soportes; si, en cambio, lo sostienen seres humanos o semihumanos, como héroes, sirenas, centauros, o como en nuestro caso, ángeles, se llaman tenantes, *vid.* Martín de Riquer, *op. cit.*, pág. 41. Los ángeles suelen representarse, en heráldica, como un joven alado y en algunas ocasiones con nimbo, J. M. Montés y Galán, *op. cit.*

⁴³ *Vid.* Heinrich Pfeiffer, S. J., art. cit., págs. 196-201.

⁴⁴ La divisa o empresa es un lema o frase con que se adornan algunos escudos en memoria de cierta hazaña o de cierta característica histórica de algún linaje. La divisa, generalmente, se coloca en una cinta, llamada listel, que acostumbra a ir encima de los timbres del escudo, aunque en algunos casos, así ocurre en nuestro efímero monumento, va en el campo mismo, *vid.* Martín de Riquer, *op. cit.*, págs. 44 y 45.

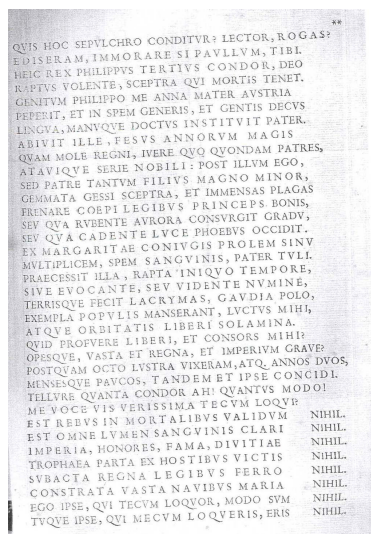
⁴⁵ Los dos últimos versos del epitafio también dedican la fiesta al beato: “*Sui instituti Fratres, Parenti optimo, haeredes ex a se publica laetitia parentarunt.*”, en el punto 2.4.11 de este mismo estudio comentaremos el epitafio del racionero.

⁴⁶ La relación del padre Paulo de Rajas, S. I., *Lagrimas de Çaragoça en la muerte de Filipo Rey Segvndo de Aragon deste apellido y exequivas qve con real aparato a su memoria celebrou...*, en Çaragoça, por Juan Lanaja y Quartanet, 1621, también reproduce el mismo tipo de letra que estuvo escrita en el túmulo erigido para la ocasión.

⁴⁷ Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo*, ed. facsímil de Pilar Pedraza, Valencia, Colegio de Aparejadores, 1981.

⁴⁸ Salazar lo llama “jeroglífico”, pues como los jeroglíficos áureos transmite un mensaje cifrado.

emblemática⁴⁹, del mismo modo que Giovio⁵⁰ o Ruscelli⁵¹, habían hecho con esta misma insignia, al incluir el toisón entre las empresas de sus libros.



6. Rajas, *Lagrimas de Çaragoça ...*, Zaragoza, 1621

⁴⁹ Para la relación entre heráldica y emblemática, *vid.* el capítulo II, “Los contornos del emblema: del escudo heráldico a la divisa y la empresa”, Fernando R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, págs. 80-107, me remito a la bibliografía facilitada allí. Al igual que los emblemas, los escudos pueden transmitir un mensaje valiéndose de dos lenguajes: el icónico y el verbal (este último en las divisas o motes); ese lenguaje además, se pretende, en un principio, que sea cifrado y su exégesis sólo puede llevarla a cabo un entendido, que en el caso de los escudos esa labor correspondería a los Reyes de Armas; y en el de los *emblemata* a los eruditos humanistas. Por otros motivos se pueden relacionar la heráldica y la emblemática, los cuales incluyen hasta la orla que suele rodear los *emblemata* y que recuerda al timbre que adorna y significa los blasones. Podemos hablar, entonces, de la heráldica como una protoemblemática o preemblemática, puesto que escudos, blasones y divisas fueron anteriores a ese género, que quiere llamarse renacentista, pero hasta llegar a identificarse con el género “inventado” por el jurisconsulto, se dio un definitivo estadio, en el que la heráldica paso del campo de batalla al ocio caballeresco, aquel período de los torneos dramatizados (*vid. supra* en este mismo punto donde hablamos del castillo) o de los juegos de motes, una época en que las divisas eran inventadas por los caballeros para participar en algún torneo o juego de cañas, y que, acompañadas por una imagen, se constituían en una empresa, que venía a ser una declaración de intenciones necesariamente alumbrada por el concepto —el repente, el laconismo, el juego verbal caracteriza a estos motes— (acerca de estas invenciones ociosas, *vid.* Francisco Rico, art. cit., págs. 189-228). Si bien la heráldica, entonces, puede presumir de ser una de las madres de la emblemática, no cabe duda de que el género renacentista contribuyó a su revitalización, haciendo de la empresa uno de sus subgéneros, que dio lugar a multitud de libros, muchos de ellos políticos como las famosas *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo o las tempranísimas *Empresas morales*, de Borja. La afinidad entre ambas, madre e hija, se puede observar en muchísimas fiestas, donde a partir de un escudo se crea un emblema o jeroglífico, es el caso de del monumento erigido por el Colegio de Belén para celebrar la salud de Carlos II, donde los escudos de los diferentes reinos se acompañan de poemas, a modo de *emblemata* (El Colegio de Belén, *op. cit.*); y en nuestra celebración, no sólo en esta curiosa adarga, sino también en el jeroglífico de don Antonio de Solís, que versa sobre el escudo de los Loyola (*vid. Infra* 2.4.16), y en el primero de Ledesma, que también escoge las armas de Íñigo como motivo de letra e imagen.

⁵⁰ Su tratado de 1555 fue el primero en torno a la empresa; manejamos la traducción española de Alonso Ulloa, Giovio, *Dialogo de las empresas militares y amorosas que son armas y devisas de linages, con los motes o blasones, traducido en romance castellano por Alonso Ulloa*, en Leon de Francia, en Casa de Guilliellmo Roville, 1591, págs. 17 y 19.

⁵¹ En su recopilación de empresas, el toisón también aparece, Ruscelli, Ieronimo, *Le Imprese Illustri*, Venecia, Francesco di Francesci, MDLXXXIII, págs. 98-101.

Junto a esta dedicatoria latina de la fiesta, otras letras querían comprender el escudo, jeroglífico, emblema o empresa, esta vez en castellano y en versos redondillos⁵², como muchos de los mote que escribieron los autores de nuestra literatura emblemática: la primera de estas letras jugaba con el lugar de nacimiento de Íñigo, Vizcaya, y sus importante industria de ferrerías⁵³; la segunda volvía a recabar en la universalidad de la Compañía, personificando un mundo afortunado por colgarse el encendido collar ignaciano.

Tanto el toisón como sus mote, se coronaban con un Salvador, eco de los jesus que proliferaban por toda la decoración.

1.1.2 Los versos cantados.

Como señala Lorenzo Bianconi, “no se agota en la liturgia el empleo que hace la Iglesia católica de la música, así como no se agotan en la celebración del rito las manifestaciones de la religiosidad colectiva”⁵⁴. De modo que si gran parte de nuestra celebración sobrepasa el rito, la música no fue menos, pues desbordó los cantos litúrgicos, escogiendo un género —el villancico—, con cuya popularidad pretendió incentivar mayores devociones⁵⁵; de ahí, ese “con particular gusto de los oyentes” que se lee en la relación.

Pero Salazar no guardó en su crónica, las partituras de estas estrofas⁵⁶ que sonaron en la iglesia del colegio jesuita, ni tan siquiera las introdujo con un “cántanse al son”⁵⁷; únicamente transcribió las letras con las que se compusieron.

⁵² Vid. *infra* nuestro comentario a los jeroglíficos de Ledesma, punto 3.1.3 de este estudio preliminar.

⁵³ Este motivo se repite varias veces a lo largo de nuestra fiesta, *cfr.* el carro triunfal de la fragua de Vulcano y el jeroglífico XXVII de Ledesma.

⁵⁴ Lorenzo Bianconi, *Historia de la música*, V, Madrid, Ediciones Turner, 1986, pág. 114.

⁵⁵ Lorenzo Bianconi, que equipara el villancico con las *arietas*, nota como en el siglo XVII era el género musical sacro favorito; y ello, debido a su carácter popular, *ibid. supra*, págs. 116 y 117.

⁵⁶ La música es parte importantísima de la fiesta (*ibid. supra*, págs. 63-70; Bernardo J. Gracia García, “Música”, *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras...*, *op. cit.*, pág. 292 y 293), de la música que se interpretó en estas fiestas quedan algunas partituras (*vid.* Leo Schrade, “*Fêtes du mariage de Francesco dei Medici*” en

Una de esas letras es de Alonso de Ledesma⁵⁸ y quiere contribuir desde sus versos a suavizar las entonces, tensas relaciones entre dominicos y jesuitas⁵⁹, por ello se cantó como preámbulo al sermón del dominico fray Antonio de Sotomayor. Para limar asperezas, el divino recaba agudezas en la metáfora del comercio de Indias: en parte porque es un símil al que Ledesma a menudo recurre⁶⁰; en parte, porque ambas comunidades tenían misiones en el Nuevo Mundo. La metáfora incide además en uno de esos equívocos⁶¹, en los que el poeta era experto, pues confunde la isla de Santo Domingo con la orden homónima, así que en su figurado intercambio “van de Santo Domingo” a “nombre de Dios”, que es la ínsula de los jesuitas, por la repetida devoción de la Compañía al nombre de Jesús. El resto del villancico sigue glosando esta primera imagen del estribillo, rememorando a Colón y llamando isleños a los miembros de las dos religiones, para acabar reclamando la unidad de ambas comunidades con un chiste piadoso, que adelanta la poesía jocoseria⁶² que leeremos en el certamen poético.

La otra letra, de la que no conocemos la autoría, también nos adelanta alguna de las características de dicha poesía⁶³, pues jugando con la interjección “¡Jesús!”, nos recuerda una y otra vez la importancia del nombre de Jesús, dentro de la religión que celebraba la fiesta.

Jean Jacquot, *Les fêtes de la Renaissance*, I, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1956, págs. 120-131).

⁵⁷ Algunos de estos villancicos religiosos eran en realidad *contrafacta* de villancicos profanos, los cuales adaptaban la melodía secular en aras de suscitar mayores devociones (L. Bianconi, *op. cit.*, pág. 114), cuando esto ocurría se indicaba con expresiones como “cántase al son” o “al tono de” (Francisco Javier Sánchez Martínez, *Técnicas de divinización de textos líricos y otros fundamentos teóricos*, I, Alicante, Francisco Javier Sánchez Martínez, 1995, págs. 168 y 169).

⁵⁸ Pertenece a *Conceptos espirituales y morales (Tercera parte)*, III, ed. de Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Instituto Miguel Cervantes, 1969, pág. 165, sobre Alonso de Ledesma trataremos con mayor profundidad en el punto 3.1 de este estudio.

⁵⁹ J. Astraín en su *Historia de la Compañía de Jesús en su asistencia en España (1573 – 1616)*, III, Madrid, Sucesores de Ribadeneira, 1909, dedica varios capítulos a narrar las vicisitudes de esta contienda (capítulos III, IV, V, VI y VII).

⁶⁰ Cfr. *infra* con el jeroglífico XXVII de su *Discurso*....

⁶¹ Vid. *infra* el punto 3.1.

⁶² Vid. *infra* el punto 2.4.2 de este estudio.

⁶³ *Ibid. supra*.

Queden estas letras como muestra de que la poesía en nuestra celebración, no sólo se contempló y recitó, sino que también se cantó⁶⁴, como en otras fiestas auriseculares⁶⁵.

⁶⁴ En los carros triunfales los músicos también interpretaron romances, *vid. infra* el punto 1.2.1 de este estudio.

⁶⁵ Así, por ejemplo, el capítulo XVI de la anónima *Relación de la fiesta que en la beatificación del [...] Ignacio fundador de la Compañía de Iesus hizo su Collegio de la Ciudad de Granada...*, *op. cit.*, recoge “las coplas que cantaron los ciegos en la fiesta”; y en la crónica que escribe Luis Estupiñán se lee “Prosiguióse la misa, con la mesma varidad de música y los de más instrumentos della, que dijimos en las vísperas, acompañada de motetes, villancicos y otras composiciones de arte, en que el maestro quiso extremarse” (L. Estupiñán, *op. cit.*, f. 12 r.).

1.2 EN LA CALLE

Fuera de la Iglesia, por las calles de Salamanca, el beato también fue festejado con dos carros, donde cupo el verso y la letra, ambos acompañados de muy lucidas máscaras y cuyo contrapunto jocosos fue un desternillante “Triunfo de don Quijote”. Junto a los carros y el triunfo, desfilaron como epílogo, algunas figuras y los caballeros aventureros con sus invenciones, unas y otros no respondían al desafío de algún torneo caballeresco, sino a los certámenes XX y XXI de nuestra justa poética.

1.2.1 Los carros y sus lucidas máscaras.

Los carros y las lucidas máscaras, que regocijaron la ciudad de Salamanca en aquel enero de 1610, arrastraban junto a sus figuras una larga tradición que se remontaba más allá del siglo XV, a los castillos y a los entremeses, a las invenciones y a las rocas⁶⁶. Pues

⁶⁶ Shergold en *op. cit.*, págs. 239, 260, 261, hace a los carros triunfales herederos de los castillos, entremeses y rocas medievales. Aunque la terminología es enrevesada y hay palabras, como entremés y castillo, que tuvieron su origen en los fastos profanos y que, sin embargo, después se utilizaron para designar elementos de la fiesta del Corpus (*Ibid. supra*, págs. 55, 81, 140 y 141), podemos intentar la siguiente clasificación: tanto los castillos como los entremeses, nacieron como parte de los **festejos áulicos** y se insertaban en un conjunto más amplio de fastos que iba desde los torneos dramáticos hasta los momos, banquetes y bailes. Los castillos aparecen documentados por primera vez en 1391, en la coronación de Martín I, que tuvo lugar en Zaragoza, y que se celebró con una procesión desde la catedral, en la cual desfiló un castillo de madera, que poblaban cuatro sirenas, abundantes cantantes vestidos como ángeles y un hombre, que representaba al rey, junto con un niño simbolizando al príncipe (*Ibid. supra*, págs. 113 y 114; César Oliva, “La práctica escénica en fiestas teatrales previas al Barroco”, *Teatro y fiesta en el barroco (España e Iberoamérica)*, ed. J. M. Díez - Borque, Barcelona, Serbal, 1986, pág. 106). Durante el siglo XV junto a los castillos, en las celebraciones cortesanas, hallamos los entremeses o entremesos (*vid. supra*, el punto 1.1.1 de este estudio) y las invenciones (*ibid. supra*). La **fiesta religiosa**, especialmente la del *Corpus Christi* con su procesión, dio lugar a las rocas, que aparecen en Valencia en 1402, y desde 1414 se hallan ligadas a la conmemoración del sacramento de la eucaristía, al igual que en los entremeses, la representación era llevada sobre andas o ruedas, con músicos que la secundaban, sin embargo, las rocas podían además, constituirse en escenario donde cabía una dramatización más o menos compleja, ayudándose a veces de la tramoya (J. Sirera, art. cit., págs. 96 y 97; Shergold, *op. cit.*, págs. 54-55; Carreres, *Las fiestas valencianas y su expresión poética siglos XVI-XVIII*, Madrid, CSIC, 1949, pág. 106; César Oliva, art. cit., pág. 105). Otros nombres se podían añadir a esta lista de escenas rodantes, como el de muntanya o la palabra misteri, relacionadas así mismo con la procesión del *Corpus* y que puede significar barco o nave que, sobre andas o ruedas, lleva una representación (Shergold, *op. cit.*, pág. 82). Capítulo aparte merecen los primitivos carros del *Corpus* utilizados en Castilla, pues ya en 1499 se observa que dos carros, o a veces “medios carros”, después de desfilan, se conectan a un tablado o a otro carro, constituyendo así un escenario donde se representar el auto, razón ésta, por la que Shergold insiste en desvincularlos de los carros triunfales, aunque en el siglo XVII, cuando la fiesta del *Corpus* cobre el máximo esplendor, se les llame a éstos, “carros

castillos, entremeses, invenciones y *roques*, al igual que nuestros carros, representaban sobre ruedas o andas una escena: bien estática, con actores o imágenes inmóviles, como un cuadro o *tableaux*⁶⁷; bien con algún tipo de acción y diálogo, que podía ayudarse incluso de la tramoya⁶⁸. Esta escena llevada sobre ruedas o andas, además, se integraba generalmente en una procesión organizada para celebrar algún tipo de fasto (profano o de carácter religioso⁶⁹), donde las carretas eran precedidas o seguidas de grupos de actores disfrazados que hacían alusión a la misma escena⁷⁰. Por último, la poesía contribuía a realzar este espectáculo traído y llevado, tanto interpretada por los figurantes y músicos que secundaban los carros o iban encima de ellos, como en las cartelas fijas en las carretas⁷¹.

Nuestros carros, sin embargo, habían cubierto con la pátina de la Antigüedad esa tradición autóctona y cercana —los castillos, entremeses, invenciones y rocas—, queriendo rememorar desde su nombre “carro triunfal”⁷², la *pompa triumphalis* romana⁷³, cuyos fastos

triumfales” (Shergold, *op. cit.*, págs. 81, y 97 - 109, sobre la puesta en escena de un auto sacramental de Calderón, estudiado por el mismo Shergold, *vid. Shergold, “El gran teatro del mundo y sus problemas escenográficos”, Hacia Calderón (Coloquio angloamericano. Exeter, 1969)*, págs. 77-84). *Cfr.* con las afirmaciones de J. M. Díez Borque: “Pero me interesa señalar ese retroceso hacia los orígenes del teatro (entremeses, rocas), que hay en esos carros triunfales...”, J. M. Díez - Borque, “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español”, *Teatro y fiesta en el Barroco (España e Iberoamérica)*, *op. cit.*, 1986, pág. 24; con lo que se recoge en una relación de unas fiestas por san Francisco de Borja, donde se dice: “la roca o carro triunfal de San Vicente Ferrer”, P. Juan Bautista Bosquete, *Fiestas que hizo la Casa professa de la Compañía de Iesvs...*, Valencia, por Jerónimo Vilagrassa, 1672, f. 4 r.

⁶⁷ *Vid. supra* nota 66, los entremeses.

⁶⁸ *Ibid. supra* los castillos y, sobre todo, las rocas.

⁶⁹ *Ibid. supra* la clasificación que intentamos, según en su origen se inserten en una celebración profana o religiosa.

⁷⁰ *Ibid. supra* las definiciones de entremeses y rocas.

⁷¹ *Ibid. supra*, lo que notamos a propósito de los entremeses.

⁷² *Ibid. supra* las afirmaciones de Shergold acerca del origen de los carros triunfales. Por otro lado es interesante recoger la definición que el *Diccionario de Autoridades* da de carro *triumfal*, la cual también recuerda el triunfo romano: “El que à manéra de los que usaban los Romáños en sus triumphos, se hace ahóra para las Processiones, representaciones ù otros festéjos, los quales son mui grandes y largos, con assientos, donde suelen ir los Músicos y representante, y son mui pintados y adornados.” *Auts*.

⁷³ El triunfo era la recompensa suprema y sólo podía ser otorgado al general revestido del *imperium*, su ceremonia era extremadamente pintoresca y estaba relacionada con la *pompa circensis*, la procesión que precedía a los juegos. La celebración del triunfo consistía principalmente en el desfile del general victorioso, que revistiendo el traje de Júpiter (túnica púrpura realzada en oro, sandalias doradas, cetro de marfil coronado de un águila, corona de laurel), iba con sus hijos y rodeado de *ludiones* (actores a la moda etrusca que danzaban al son

habían sido estudiados, restaurados y adaptados por la cultura humanística⁷⁴, llegando al *quattrocento* convertidos en una espectáculo que poco tenía que ver con la antigua celebración de una victoria militar⁷⁵: los arcos triunfales⁷⁶ ya no eran de piedra, sino de madera o lienzo, esculpidos de jeroglíficos y donde actores trajinaban para hacer entregas de llaves de la ciudad o dar bienvenidas solemnes; en los carros, no paseaba ahora el general victorioso con su familia, más bien una o muchas figuras alegóricas o dioses de la Antigüedad, que se explicaban a través de los emblemas que cubrían el escenario rodante⁷⁷; la

de la litra y se entregaban a diversas contorsiones cómicas) sobre un carro. La comitiva, que precedía al carro triunfal, estaba encabezada por los magistrados y senadores; los secundaban los tocadores de cuerno y una larga teoría de portadores cargados con el botín arrebatado al enemigo (estatuas, vasos de oro y de plata, montones de armas y de monedas); después, las representaciones simbólicas del país vencido, de sus ríos, ciudades, y de los jefes enemigos, cuando éstos no figuraban personalmente; detrás de estas representaciones, los victimarios que conducían a los animales hacia el sacrificio solemne, y los *camilli*, niños que servían a los sacerdotes; por último, los cautivos cargados de cadenas. Tras el carro triunfal, desfilaban los ciudadanos que el enemigo había hecho prisioneros y que la victoria del general había liberado; después, una muchedumbre de soldados vencedores, éstos cantaban coplas que mezclaban los elogios con las notas satíricas alusivas a sus jefes. Vid. Pierre Grimal, *La civilización romana*, págs. 99-104.

⁷⁴ A esa revisión de la *pompa triumphalis* contribuyó Petrarca con sus *Triumpho* (Shergold, *op. cit.*, pág. 261 y otros), sobre todo con el primero, el *Triumpho Cupidinis*, en el que el dios es soñado como un jefe victorioso que conduce su carro cerca del Capitolio, con un séquito de hombres y dioses encadenados (Francesco Petrarca, *Triunfos*, ed. bilingüe de Guido M. Cappeli, Madrid, Cátedra, 2003, págs. 90-177). Pero la alegorización que la *pompa triumphalis* sufre en la visión de Petrarca, como el mismo Cappeli nos recuerda en su introducción a los *Triunfos* (*ibid. supra.*, pág. 34), había sido ensayada antes, por Ovidio, en *Amores* (OV. Am. I. 2). Allí, el hijo de Venus también pasea victorioso sobre un carro, acompañado de jóvenes prisioneros entre los que se encuentra el mismo poeta, también la Sensatez y el Pudor han sido atados, las Caricias, el Extravío y la Locura, gritan, en cambio, vítores al general alado. Lejos de la literatura, cabe recordar el envés de los retratos, que Piero de la Francesca hizo a Federico de Montefeltro y a su esposa, Battista Sforza, pues la tabla del díptico está pintada por ambas caras (así se puede contemplar hoy en los Oficios): una, con la imagen de los dos bustos, y la otra con dos carros triunfales, en cada uno de ellos, los esposos están sentados sobre un pedestal y acompañados de figuras alegóricas.

⁷⁵ Vid. Marcelo Fagiolo y Maria Luisa Madonna, “*Il revival del trionfo classico*”, *La festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870* (Palazzo Venezia de Roma, del 23 de mayo al 15 de septiembre de 1997), ed. Marcello Fagiolo dell’Arco, págs. 34-41.

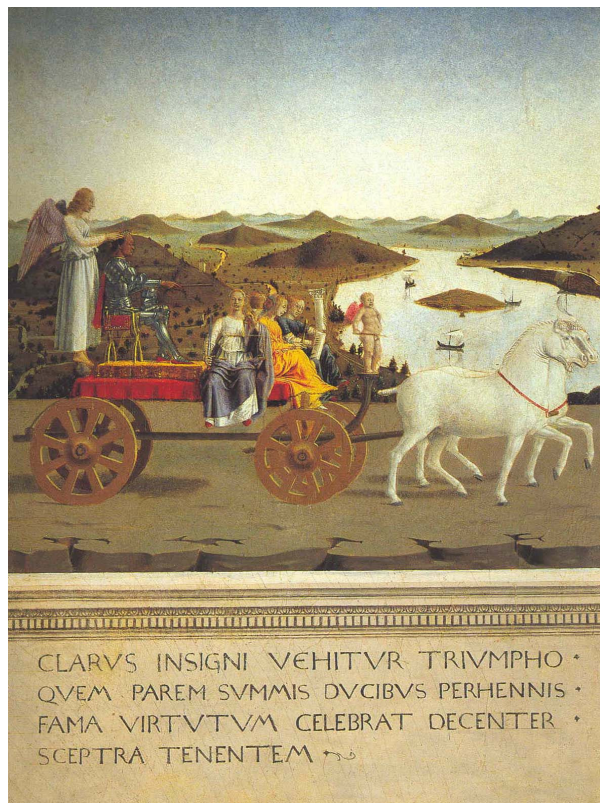
⁷⁶ El arco triunfal es otro de los elementos que, junto al carro, quiere recordar el esplendor de la *pompa triumphalis*, generalmente eran utilizados para recibir a los monarcas o a algún otro personaje ilustre, y se colocaban a las puertas de la ciudad. Sus materiales fungibles imitaban materias nobles como mármoles, granitos y jaspes, e incorporaban estatuas de carácter alegórico y mitológico, junto a lienzos pintados alusivos a la circunstancia del recibimiento o relacionados con la historia de la ciudad o con las gestas del personaje homenajeado. En ocasiones, estos arcos podían incorporar también ciertos mecanismos de maquinaria aérea de tradición medieval (nubes, granadas o globos), la cual servía para el ascenso o descenso de actores, que encarnaban virtudes, ángeles o personajes relacionados con la ciudad, y que recitaban o cantaban versos o hacían la entrega simbólica de llaves. Teresa Ferrer Valls, “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, art. cit., pág. 30.

⁷⁷ Vid. *infra* en este mismo punto.

comitiva, por último, en vez de estar formada por jefes cautivos y *principa* cargados de cadenas, guardaba enmascarados que se asemejaban a los de un desfile carnavalesco⁷⁸.



7. *Triunfo de Battista Sforza*, después de 1472, Galería de los Uffizi, Florencia



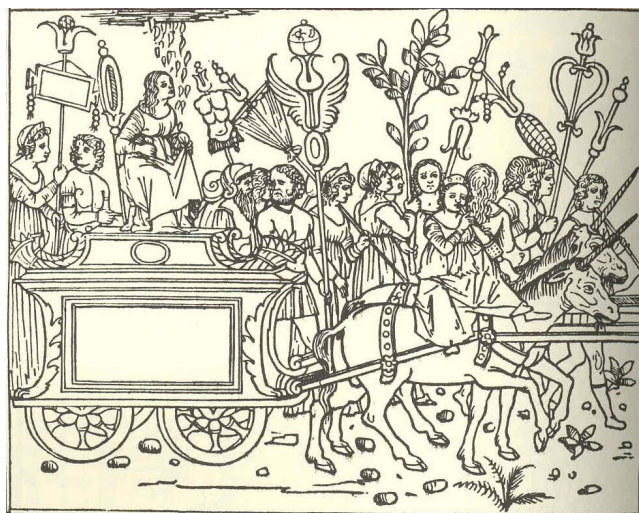
8. *Triunfo de Federico de Montefeltro*, después de 1472, Galería de los Uffizi, Florencia

Estos nuevos triunfos versionados recorrieron las calles y los libros⁷⁹ europeos durante todo el Renacimiento⁸⁰, sobre todo en Italia y los Países Bajos, y algo de su esplendor

⁷⁸ *Ibid. supra.*

⁷⁹ Los triunfos se hallan también en los libros cercanos a la emblemática, así en el *Sueño de Polifilo*, dedica un capítulo a describir los cuatro carros triunfales que desfilan ante él; los triunfos, que aparecen hermosamente grabados en la edición aldina y se describen con la profusión acostumbrada de Colonna, llevan como muchos carros del Renacimiento y del Barroco imágenes acompañadas de lemas, Francesco Colonna, ed. cit., I, págs. 135-156. La *Iconología* de Cesare Ripa, aunque no en la primera edición de 1593 (C. Ripa, *Iconologia overo descrizione deli imagini universali...*, Roma, 1599) sino en la ampliada de 1613 (C. Ripa, *op. cit.*, Siena, Heredi di Matteo Florimi, 1613), describe varios carros: el de la Luna, el de Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter, Saturno, Minerva, Plutón; los carros de cada uno de los cuatro elementos; los del día natural y artificial; el del Año; el de Ceres y del Océno; el del Amor, de la Castidad, de la Muerte, de la Fama, del Tiempo y el de la Divinidad, estos últimos inspirados en los *Triunfos* de Petrarca. La influencia entre los carros que paseaban por las calles y éstos libresco es recíproca, así si los triunfos del *Sueño* y de la *Iconología* se pudieron inspirar en los fastos de su tiempo, muchos desfiles arrancaron las imágenes descritas en estos dos libros para diseñar sus carros y mascaradas, así el lujoso “Triunfo de S. Ignacio y San Francisco Javier”, que amenizó las

había arribado a España tras los viajes de Carlos V y Felipe II por las cortes de estos países, de tal modo que ya en el recibimiento que Zaragoza hace en 1533 a la reina, hay un arco triunfal donde se hace una representación, y en 1543, la llegada de Felipe II a Medina del Campo se celebra con unos carros, en los que las figuras alegóricas recitan versos de bienvenida al monarca⁸¹. En su devenir por la península, los carros triunfales no sólo festejaron las pompas profanas, sino que celebraron también las importantes beatificaciones y canonizaciones del siglo XVII, cargándose de los santos conmemorados, que compartieron pedestal con las alegorías y los dioses de la mitología clásica⁸².



9. Polifilo, *Hypnerotomachia*, Venecia, 1499

fiestas celebradas en el Colegio Imperial de Madrid, se estructura en carros que representan los diferentes planetas, como en la obra de C. Ripa, *vid.* Don Fernando Monforte y Herrera, *op. cit.*, fols. 39 (v.) – 68 (v.)

⁸⁰ *Vid.* Marcelo Fagiolo, *op. cit.*; y Jean Jacquot, *op. cit.*

⁸¹ Shergold en *op. cit.*, pág. 238-239, señala la influencia ejercida por estas fiestas con las que se agasajó a Carlos V y a Felipe II, tanto en Italia como en los Países Bajos, y menta estas dos fiestas como muestra de ello. Lo cierto es que, aunque es verdad que a partir de las fiestas nombradas por Shergold, carros y arcos se multiplican, la celebración de los triunfos en la península data de fechas anteriores, así Alenda recoge y reseña la celebración en Sevilla, en 1477, del recibimiento al Rey don Fernando, celebración en la que se erigieron arcos triunfales (Alenda, art. 11).

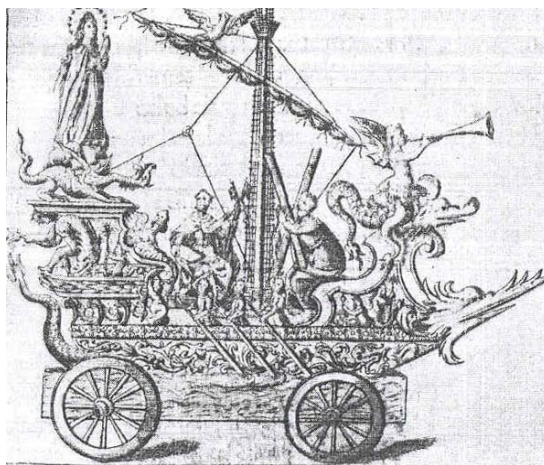
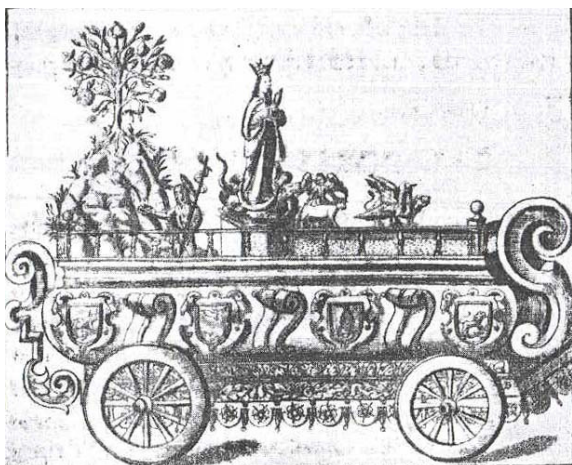
⁸² Shergold repara en esta utilización del carro triunfal, *ibid. supra*, pág. 260. Los jesuitas también se sirvieron de los triunfos para festejar la beatificación y canonización de sus santos, aprovechando su experiencia teatral (*vid.* en el estudio de J. Menéndez Peláez, lo referente a la escenografía del teatro jesuita, donde estudia algunos de estos desfiles Jesús Menéndez Peláez, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, págs. 61-65). De hecho, algunas de sus fiestas guardan la celebración de una *pompa triumphalis*, y entre todas, cabe destacar la organizada por el Colegio Imperial para la canonización de san Ignacio y san Francisco Javier, tal y como la recoge F. Monforte y Herrera, *op. cit.*, fols. 39 v. – 68v., de gran complejidad y de notable elaboración con respecto a los triunfos celebrados por otras congregaciones, *cfr. infra* con algunos carros, que los carmelitas sacaron para festejar la canonización de S. Teresa de Jesús.

¿Cómo eran, entonces, aquellos carros que regocijaron la ciudad de Salamanca en 1610, cuyo lastre sumaba los fastos *quasi* medievales, junto al *revival* renacentista de la *pompa triumphalis*?. Si Salazar dejó sólo la palabra para imaginarnos aquellos escenarios rodantes, otros autores de relaciones de fiestas también hicieron lo propio, sin legarnos los grabados de aquellos triunfos que recorrieron la península⁸³; con una importante excepción la de la crónica de Valda, que relata las fiestas que se tuvieron lugar en Valencia, en 1662, en honor de la Inmaculada Concepción, y cuyas ilustraciones están firmadas por el arquitecto, escenógrafo y pintor José Caudí⁸⁴. A través de estos grabados y de las profusas descripciones que quieren contener la magia de aquellos ingenios en las relaciones de fiestas⁸⁵, podemos intentar trazar una imagen de aquellos carros triunfales.

⁸³ Así como algunas de las relaciones de exequias recogen grabados de los túmulos que describen (*vid. supra* nota 6), uno de los cuales reproducimos; no podemos decir lo mismo de los triunfos, pues tanto las crónicas jesuitas como las de otras órdenes no incluyen imagen alguna de los ingenios que desfilaron en sus celebraciones. Díez - Borque también se queja de la escasez de testimonios gráficos, Díez - Borque, “Distintas posibilidades de teatro en la calle”, *Espacios teatrales del barroco español. XII Jornadas de teatro clásico* (Almagro 1990), pág. 17.

⁸⁴ Juan Bautista de Valda, *Solenes fiestas, qve celebros Valencia, a la Inmaculada Concepción de la Virgen Maria. Escrivelas de orden de la misma Ciudad Ivan Bavstista de Valda*, en Valencia, por Geronimo Vilagrasa, 1663. La relación de Valda es estudiada por Pilar Pedraza en el libro *Barroco efímero...*, *op. cit.*, donde se reproducen los grabados de 27 carros y se comenta cada uno de los mismos. Antes que Pilar Pedraza, Carreres y Calatayud había reproducido parte de estos triunfos en *op. cit.* Imágenes de otros carros triunfales son recogidas en el catálogo de exposición que editó Díez Borque, *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas...*, *op. cit.*, págs. 168-169; en otro catálogo de exposición, esta vez de las fiestas celebradas en Roma, encontramos abundantes imágenes de las pompas renacentistas y barrocas, M. Fagliolo, *op. cit.*, I, págs. 37-39.

⁸⁵ Nos centraremos principalmente en dos relaciones jesuitas, si bien teniendo en cuenta que los fastos que narran fueron más elaborados que los nuestros, además de posteriores, pues describen con detalle los triunfos dedicados a la canonización de S. Ignacio: la primera de estas relaciones, cuyo autor es Monforte y Herrera, cuenta los fastos celebrados por tal canonización, en el Colegio Imperial de la Compañía (Don Fernando Monforte y Herrera, *op.cit.*, fols. 39 v.- 68 v.); la otra, que fue escrita por Francisco Ruiz, relata los fastos con que se celebraron por el mismo acontecimiento en Girona (F. Ruiz, *Relacion de las fiesta qve hizo el Colegio de la Conpañia de Iesvs de Girona, en la canonizacion de sv Patriarca San Ignacio i del apostol de la India San Francisco Xavier...Con el torneo poetico...*, Barcelona, Sebastian i Iaime Matevad, 1623, fols. 2 v.- 4 r. y 9 r. – 13 r.). Junto a estas dos fiestas, tendremos en cuenta también el carro erigido en el claustro de la casa profesa de Sevilla, en la beatificación de S. Ignacio, que con sumo detalle, explica el licenciado Luque Fajardo (Francisco Luque Fajardo, *op. cit.*, fols. 17 r. –19 v.) y a grandes rasgos, relata la anónima *Relación sucinta del admirable ornato que en la fiesta de la Beatificación del Beato Padre Ignacio de Loyola, fundador de la insigne Religion de la Compañía de Iesus, se vio en el Templo...de la casa de Professos de Sevilla*, ya que a pesar de ser simplemente un elemento más de la decoración del claustro y de no desfilar en ninguna mascarada, es coetáneo a nuestra fiesta. También coetáneo y jesuita es el carro que paseo en la mascarada con que se celebró el festejo en Segovia (*Relacion de una mascara que entre otras fiestas se hizo en Segovia a la beatificación de n. P. s. Ignacio*, copiado íntegro por Allenda en el art. 521); y el de la fiesta celebrada en la Ciudad de Valladolid, Francisco de Sosa, *Relacion de las fiestas, sermon y oracion latina, certamen poetico, y poesias hechas en esta*



10. Valda, *Solenes fiestas, qve celebros Valencia ...*, Valencia, 1663

ciudad de Valladolid, en la solemnidad de la beatificacion del B. P. Ignacio fundador de la esclarecida religion de la Compañía de Iesus. En veynte y tres de noviembre de 1610, en Valladolid, por Iuan de Godinez de Millis, año de MDCX. Otro carro triunfal es el que paseó en las fiestas que hizo la casa profesa de Valencia a la canonización de san Francisco de Borja, P. J. B. Bosquete, op. cit., páginas 3 y 4. Añadiremos a estas pompas de la Compañía noticias de otras, tanto seculares como religiosas.

De madera⁸⁶, se constituían como estructuras superpuestas sobre ruedas⁸⁷, arrastradas por caballos o bueyes, que eran engalanados para el evento⁸⁸ y azuzados por palafreneros integrados con su disfraz en el espectáculo⁸⁹; o movidas desde el interior⁹⁰. La forma de estas

⁸⁶ Como en las arquitecturas efímeras, la pobreza de los materiales con las que estaban contruidos contrastaba con la ostentiosidad de su apariencia, pues gracias a la pintura y al papel conseguían una vistosidad inusitada, como se recoge en algunas crónicas: "...De aquí comenzaba a levantarse el buche hasta la mitad blanco...lo restante de brea colorada, con adorno de papeles pintados, que unos formaban follajes, otros figuraban brutescos, otros remedaban flores....que con variedad hermoseaban galanamente el cuerpo del bajel..." (Francisco Ruiz, *op. cit.*, fol. 10 v). A la pintura, generalmente dorada (P. Pedraza, *Barroco efímero...*, pág. 55) y al papel, habría que añadir las telas, plumas, algodón (*Ibid. supra*) y los adornos vegetales, como flores y hojas (*vid. infra* en la nota 87, uno de los carros que desfiló ante Aliaga); y también en una mascarada que desfiló en Sevilla en 1616 aparece: "un carro triunfal aderezado con curiosidad de muchas yedras y ramas, y dellos pendientes muchas flores que lo hermoseaban", Alonso Sáez, *Relacion de la fiesta que el Colegio Mayor de Santa Maria de Iesus de la Vniversidad de la Ciudad de Sevilla hizo en la publicacion de vn Estatuto, en que se juro la Concepcion limpiissima de nuestra Señora sin mancha de pecado original*, en Sevilla, por Alonso Rodriguez, 1616.

⁸⁷ A diferencia de los entremeses, *roques*, *muntanyas* e invenciones, que podían ser llevados también en andas, los carros triunfales se portan siempre con ruedas. Éstas se podían disimular bajo lienzo, que a su vez estaban pintados, o adornados con ramajes y flores, o cubiertos de jeroglíficos; o ser resaltadas, decorando sus radios o su centro. Así, en el triunfo que describe Monforte y Herrera, *op. cit.*, todos los carros llevan faldón, éstos están adornados con distintos bordados e incluso acogen letras: "el faldón que cubría las ruedas y la cercaba, todo estaba lleno de indios, danzando con pajaros en la mano: en los dos costados del trono, pendientes de unos festones, estaba esta letra: En el triunfo, agradecida,/ de Ignacio, Cortés segundo,/ voy la primera del mundo/ por vencedora y vencida." (fols. 42v. y 43 r.); en el carro de Apolo, sin embargo, los lienzo no llegan a cubrir las ruedas adornadas: "...el faldón, que no cubría las ruedas, por estar pintadas de carmesí y plata, pintado con aguas y variedad de pescados" (fol. 57 r.). También el carro erigido en la casa profesa de Sevilla, con motivo de la beatificación de Ignacio, llevaba las ruedas pintadas: "Y en los cabos dellas (las ruedas) las cabezas de los animales de Ezequiel: águila, hombre, buey, león" (*vid.* Francisco de Luque Fajardo, *op. cit.*, fol. 17 v. y la anónima *Relación sucinta del admirable ornato...*, *op. cit.*, h. 3 r.). Fuera de estos triunfos jesuitas, uno de los carros que desfilaron en Zaragoza, en 1619 para agasajar a Fray Luis Aliaga, cubrió sus ruedas y a los portadores con verduras de laurel y aliagas, *vid.* Juan F. Esteban Lorente, "La ciudad y la escenografía de fiesta", *Estado actual de los estudios sobre Aragón (Alcañiz, dic. 1981)*, Zaragoza, 1982, pág. 594.

⁸⁸ Monforte en su completa descripción detalla el color y el número de caballos, que tiraron de los carros del triunfo de S. Ignacio y S. Francisco — "...era el tiro de seis caballos morcillos" (Monforte, *op. cit.*, fol. 51v.)—, en el triunfo, descrito por Francisco Ruiz y que se celebró en Girona por la canonización de los dos santos jesuitas, son bueyes los que arrastran los carros triunfales, a los que se difraza de modo insólito: "A estos seguía el carro triunfal, que representaba la Tierra, tirado de dos hermosos bueyes salpicados por todo el cuerpo de copos de algodón y fluecos de varios colores, los cuernos plateados, y los cervigillos coronados de gurrinaldas de diversas flores" (F. Ruiz, *op. cit.*, fol. 2 v.), como las mulas del que desfiló en Valencia por S. Francisco de Borja: "tiraban del carro tres pares de mulas transfiguradas en toros con jaeces muy ajustados al intento, sembrados de estrellas", J. B. Bosquete, *op. cit.*, página 3.

⁸⁹ "...guiaban los dos cocheros con ropas y monterones de tela labrada de pajarillos de oro y plata"; y "...los cocheros con cota romana, de tela de oro, calzones de terciopelos carmesí, fondo en plata con pasamanos de oro" (Monforte y Herrera, *op. cit.*, fol. 43 r. y fol. 57 v.). En el triunfo descrito por Ruiz, los cocheros parecen formar parte de los figurantes del carro: "En la proa iba como cochero un arcángel, en belleza y traje, superior a los demás" (Francisco Ruiz, *op. cit.*, fol. 10 r.).

⁹⁰ En ocasiones, los carros no eran arrastrados por animales, sino por hombres escondidos bajo los lienzo que cubrían las ruedas, *vid. supra* la nota 87, donde hablamos de uno de los carros que desfilaron ante Aliaga. En estos casos a veces se les añadía figuras delanteras, a modo de tiros, que eran totalmente fantasiosas, como los monstruos que arrastran el quinto de los carros que desfilaron en Madrid por la canonización de S. Isidro, Simón - Díaz, *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid...*, *op. cit.*, pág. 116.

estructuras variaba siendo habitual la de nave o barco⁹¹, aunque a veces son descritos como una simple plataforma o tablado⁹². Tanto el barco como la plataforma a menudo se dividían en dos partes: la delantera o proa solía acoger a los músicos⁹³ y algunas figuras como la Fama; en la parte trasera o popa se representaba una escena, que a menudo guardaba una vaga relación con la *pompa triumphalis* romana, pues un personaje, alegórico⁹⁴ o, en el caso de las beatificaciones y canonizaciones, un santo⁹⁵, la protagonizaba; y, como si se tratase de un general victorioso, iba elevado sobre un pedestal y sentado en un trono⁹⁶ o subido sobre algún

⁹¹ “Naviformes” los llama Pilar Pedraza en *Barroco efímero*, *op. cit.*, pág. 55, esta configuración de barco recuerda a la que tenían algunas rocas y entremeses. Algunos de los carros llevan al extremo la imitación de las naves o barcos con su arboladura, remos y un mar fingido pintado en el lienzo que cubre las ruedas, algo que se traduce en el vocabulario que los autores de relaciones utilizan para describirlos, así las palabras popa, proa, castillo de proa, mástiles, árboles, antenas, gaviás, velas, cuerdas, escalas, linterna, fanal, áncora, remeros, casco, mascarón afloran en las crónicas de estos eventos. De los carros que pasean en el triunfo narrado por F. Ruiz, *op. cit.*, todos se conforman como naves; y de los del triunfo celebrado en el Colegio Imperial sólo uno no es un barco, Monforte y Herrera, *op. cit.*

⁹² Al carro erigido en la casa profesa de Sevilla, se le denomina “cama”: “...y la cerca de la cama del carro, ceñida de festones de naranjos...” (Francisco de Luque Fajardo, *op. cit.*, f. 17 r). El último de los carros triunfales que desfiló en la fiesta descrita por Monforte y Herrera, consistía simplemente en una plataforma, sobre la que se levantaba un trono: “...armóse sobre las cuatro ruedas un tablado de seis pies de alto...” (Monforte y Herrera, *op. cit.*, fol. 63 r.).

⁹³ En la proa se sientan los músicos, pues éstos, como se recoge en la definición que en el *Diccionario de Autoridades* se da de “carro triunfal”, eran parte esencial del mismo (*vid. supra* nota 72). A los ministriles de nuestros carros Salazar dedica unas líneas: “Pararon todos delante del Colegio de la Compañía, donde con música de muy buenos instrumentos y voces que iban en el carro cantaron muchas alabanzas del santo.”. Otros cronistas detallan la posición de los intérpretes y los instrumentos que portan: “...en la proa iba un clarín con baquero de tela de oro, y pasamanos de plata, que alegraba y entretenía mucho...”; “Dábanle música tres flautas que iban al pie de su trono con baqueros de terciopelo y franjones de oro: en la proa un clarín que con apacibles consonancias desde muy lejos daba nuevas de lo bizarro que venía el sol” (Monforte y Herrera, *op. cit.*, fols. 51v. y 57 v.).

⁹⁴ Así nuestro primer carro está protagonizado por la alegoría de Roma, que va sentada y bajo un dosel. El triunfo que describe Monforte cada carro está protagonizado por una alegoría: América, Asia, África, Europa...etc. (Monforte y Herrera, *op. cit.*, fols. 39 v.- 68 v.).

⁹⁵ El desfile narrado por Monforte, que había comenzado con carros que portaban diferentes alegorías, termina con el paseo de S. Ignacio y S. Francisco Javier (*ibid. supra*, fols. 63 r. – 68 r.). El de F. Ruiz, saca después de una alegoría de la Compañía, un santo del Instituto en cada uno de los carruges: Luis Gonzaga en el carro del Aire; en el del Agua, S. Francisco Javier; en el del Fuego, S. Ignacio. (F. Ruiz, *op. cit.*, fols. 9 v. 12 v). A estos dos triunfos de la Compañía, podemos añadir el que se paseó en Salamanca para festejar la canonización de santa Teresa de Jesús, el cual es una *pompa triumphalis* en versión sacra: “...asomó de repente por la puerta del covento, un carro triunfal muy vistoso...con muchas chirimías y vihuelas, y otros instrumentos, y en lo más alto venía un niño muy hermoso vestido de monja descalza, que representaba a nuestra Santa Madre, los demonios iban por los lados del carro repartidos, pero encadenados, y con grillos y comas. Detrás del carro, venía el ángel, como gozándose de ver cuán gloriosamente triunfaba la santa de los demonios.” (D. de San Joseph, *op. cit.*, f. 118).

⁹⁶ “Seguíase América en un bizarro carro, que sustentaba en la popa un trono cercado de barandillas de azul y oro, cogidas las esquinas con cuatro carteles de oro, que asentaban sobre otro corredor, ceñido de otras

elemento arquitectónico, a veces incluso protegido por un dosel. A este protagonista victorioso lo podían rodear otros personajes también alegóricos o mitológicos, o extraídos del santoral o del Antiguo y Nuevo Testamento, que lo explicaban, lo complementaban, o lo refutaban⁹⁷. En ocasiones, el carro podía conformarse como un castillo o como un alcázar⁹⁸, en el que también descansaba un trono con la figura victoriosa; otros carros tenían forma de dragón⁹⁹, que también daba asiento a la figura homenajead¹⁰⁰.

barandillas de la misma manera: cogía el trono un dosel ochavado, adornado de varias plumas, que cargaba sobre cuatro mástiles blancos y carmesíes, en el testero varios mascarones de plata y festones. Estaba encima del trono un caimán, o cocodrilo de plata muy al natural, y encima América...” (Monforte y Herrera, *op. cit.*, fols. 42 r. y v.); “La popa remataba en una grande águila artificioamente imitada, pico plateado, cuerpo, alas y cola vestida de plumas tambien azules matizadas de oro. En el cerro de entre las alas daba asiento, en un taburete de terciopelo carmesí, tachonado de oro, al bendito Luis Gonzaga...” (F. Ruiz, *op. cit.*, fol. 9 v.).

⁹⁷ En el último de los carros de la fiesta del Colegio Imperial, desfilan a los lados de S. Ignacio y S. Francisco Javier, cuatro alegorías de las virtudes: la Caridad, la Fortaleza, el Celo y la Virginidad, y sobre ellas, la Iglesia, a la que acompaña la Fama (Monforte y Herrera, *op. cit.*, fols. 63 v.-65 r.); y en el primero de los triunfos que pasearon por Girona en la canonización de los Santos, alrededor de la representación de la Compañía, se sientan América, Asia, Europa y Africa (F. Ruiz, *op. cit.*, fols. 3 r. y 3 v.). Aunque también existen carros que portan junto al personaje victorioso, a sus antagonistas, así en el carro, que se erigió en la casa profesa de Sevilla con motivo de la beatificación de Ignacio, trae en el trono a la Iglesia, a la que cercan S. Ignacio y S. Francisco Javier, pero a los pies de ésta, están rendidas el Mundo, el Demonio, la Carne y Lutero (Luque de Fajardo, *op. cit.*, fol. 17 v.).

⁹⁸ Entre los carros que desfilaron ante Aliaga, en 1619, uno es un edificio formado con cuatro torres y un trono, en el que se asienta Fernando de Aragón, “honra del mundo y defensor de la fe”; otro era un alcázar de laurel, que servía de trono a fray Luis Aliaga y fray Gerónimo Xavierre (*vid.* Esteban Lorente, *art. cit.*, pág. 594). Antes, en 1615, para celebrar la boda entre Felipe IV e Isabel de Borbón, en Madrid habían paseado varios triunfos, entre los cuales, uno “era en forma de un castillo, con sus almenas todas de espejos pequeños, y un rodapiés muy vistoso”, *vid.* J. Simón-Díaz, *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid ...*, *op. cit.*, págs. 94-97, donde edita el manuscrito anónimo *Relación de la iornada, y casamientos, y entregas de España y Francia*.

⁹⁹ Dos de los carros de la fiesta valenciana que estudia Pilar Pedraza, *Barroco efímero...*, *op. cit.*, págs. 300-301 y 302-309

¹⁰⁰ En los dos carros de la fiesta valenciana es la Virgen la que se halla en la parte posterior del dragón, *ibid. supra*.

Las figuras que poblaban las escenas de los carros las interpretaban¹⁰¹ actores¹⁰², no obstante también encontramos desde imágenes religiosas¹⁰³ a estatuas¹⁰⁴, e incluso autómatas¹⁰⁵; las figuras asimismo podían carecer de volumen y estar pintadas en tarjetas. Su movimiento escénico, cuando no se trataba de figuras estáticas, era mínimo —repartían cédulas con versos¹⁰⁶, o se levantaban para recitar palabras¹⁰⁷, o podían danzar¹⁰⁸—, pues

¹⁰¹ J. María Díez Borque en “Distintas posibilidades de teatro ...”, art. cit., págs. 13-26, ensaya una clasificación de los carros triunfales, dependiendo si están protagonizados por personajes vivos y/o grupos escultóricos con alguna acción dramática; o si, en cambio, llevan grupos escultóricos sin personajes vivos.

¹⁰² Varios fueron los actores aficionados que ocuparon los carros de los triunfos jesuitas de Girona y Madrid, así en la relación de Francisco Ruiz, se detalla hasta las características de los intérpretes, por ejemplo “el ardentísimo Ignacio” es encarnado por “un gracioso niño”, y la Compañía cobra vida gracias a otro infante “bello como un ángel” (F. Ruiz, *op. cit.*, fols.12 r. y 3v). Por otro lado, Monforte cuenta cómo cada uno de los protagonistas de sus carros, excepto los dos santos, repartía versos con donaire (Monforte y Herrera, *op. cit.*, fols. 42 v., 44v., 47r., 49 r.). También nuestro carro de Vulcano debió de estar poblado de actores, pues Vulcano iba “forjando rayos a Júpiter y dándoselos”. Muchos de los actores parecen ser niños, así hemos visto que lo detalla F. Ruiz, y también lo especifica Diego de San Joseph, cuando describe algunos de los carros que festejaron a santa Teresa: “Salió por la villa un carro triunfal muy bien aderezado, tirado de cuatro hermosos caballos, su invención era una formada academia de doctores de todas las facultades, que eran unos niños muy hermosos, con sus capirotos y borlas de doctores, en medio iba nuestra Santa Madre, en un estrado algo eminente, puesta de rodillas, algo arrobado el rostro, en una devotísima postura, y un poco más arriba estaba un niño, que en su talle, gravedad y compostura, parecía un ángel, representaba al niño Jesús, el cual como celestial maestro y doctor supremo, daba el grado de doctora a nuestra santa, poniéndola su insignia en la cabeza.” (D. de San Joseph, *op. cit.*, f. 177 v.) y *cfr. supra* con la nota 95, donde un niño encarna a la santa.

¹⁰³ El carro que desfiló por la beatificación del Patriarca en Segovia, llevaba elevado sobre un globo celeste un “hermoso Jesus dorado, de más de dos varas de diametro...”, aunque detalla el anónimo cronista “La traza era que esto fuera con personas vivas; pero no pudo ser por no cargar el carro, que llevaba muchos músicos é instrumentos, cantando letras a proposito...” (Allenda, 521). Y en el triunfo celebrado en el Colegio Imperial termina con un carro que pasea las imágenes de S. Ignacio y de S. Francisco Javier (Monforte y Herrera, *op. cit.*, fols. 63 r. y 66 r.)

¹⁰⁴ Llamadas, a veces “figuras”, se detalla incluso su medida “una figura de la Fé de cinco pies de alto”, Monforte, *op. cit.*, 64 r.

¹⁰⁵ Teresa Ferrer Valls en *La práctica escénica cortesana...*, *op. cit.*, pág.130, incide en el creciente gusto que, durante el siglo XVII, se da por las invenciones mecánicas, a propósito de una figura dorada de la Fama, que se movía tocando la trompeta y que se incluyó en una máscara celebrada 1605. Tal vez el águila, incluida en el carro del Aire, que F. Ruiz describe, fuera uno de estos autómatas: “Entre las alas que la ardentísima ave iba batiendo...” (F. Ruiz, *op. cit.*, f. 12 r.); también en el carro de los herreros y cerrajeros, que en la fiesta inmaculista desfiló en Valencia hubo una figura dotada de movimiento: un ángel que bajaba de un globo celeste y daba un coscorrón al demonio (P. Pedraza, *Barroco efímero...*, *op. cit.*, pág. 296). *Vid.* además, el libro de A. Aracil, *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 297-339.

¹⁰⁶ *Vid. supra* la nota 102, donde referimos como los actores, que protagonizan los triunfos descritos por Monforte, reparten versos.

¹⁰⁷ Desde dentro del carro sogueros, que desfiló en las fiestas de Valencia por la Inmaculada Concepción, salen cuatro niños y “representan” unas coplas, Pilar Pedraza, *Barroco efímero...*, *op. cit.*, pág. 290. En el carro que desfiló en Valencia por la canonización de S. Francisco de Borja llegan a representar un diálogo: “Parecían los siete actores en galas, aliños y divisas lo que representaban, astros celestes. El diálogo fue muy

donde realmente buscaban la admiración era en el traje, profusamente adornado y simbólico, inspirado en los libros de emblemas de la época¹⁰⁹, al vestuario se añadían las pelucas¹¹⁰, el maquillaje y objetos de un *attrezzo* fabuloso que abarcaba cetros, representaciones de animales, yelmos, escudos...¹¹¹ etc. La tramoya aparecía de vez en cuando¹¹² con el uso de

grave, cuyo blanco era declarar los planetas, como S. Francisco de Borja en todas sus edades y estados supo valerse de sus influencias para el bien y nunca para el mal”. Juan Bautista Bosquete, *op. cit.*, página 4.

¹⁰⁸ Como en un carro triunfal que salió en Zaragoza para festejar la canonización de santa Teresa de Jesús: “...llegó muy a punto un carro triunfal adornado de jeroglíficos y empresas, dél salieron ocho mancebos ricamente vestidos, y en la capilla mayor, que es muy capaz, danzaron con gran destreza.” (Diego de San Joseph, *op. cit.*, f. 38r.); *cfr.* con uno de los carros estudiados por Pilar Pedraza, en el que parte de sus ocupantes también danza (Pilar Pedraza, *Barroco efímero...*, *op. cit.*, pág. 169).

¹⁰⁹ La relación de Monforte se entretiene especialmente en la descripción de los trajes de los protagonistas, lo que nos da un indicio de la importancia atribuida al vestuario que, como ya notamos, se inspira en la *Iconología* de Ripa, *vid. supra* la nota 79. Peter Daly en *The literature in the Light of the emblem* señala cómo la influencia de la emblemática era habitual en el vestuario y *attrezzo* de los personajes tanto en los desfiles como en las mascaradas inglesas, y se detiene especialmente en dos mascaradas de Ben Jonson, de las cuales Jonson no sólo describe los atuendos y atributos de los personajes, sino también lo que quieren significar, al igual que vemos en nuestras relaciones (P. Daly, *The literature in the Light of the emblem*, Toronto, University of Toronto, 1979, págs. 143-145). Díez Borque identifica las funciones del vestuario de estos carros, con las que tiene en el teatro, (J. M. Díez Borque, “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español”, art. cit., pág. 24), entre estas funciones cabe la de la ostentación, en la que el teatro escolar jesuita era especializado (Jesús Menéndez Peláez, “El vestuario en el teatro jesuítico”, *El vestuario en el teatro español de los siglos de Oro, Cuadernos de teatro clásico*, 13-14 (2000), págs. 139-164).

¹¹⁰ Lllaman la atención las abundantes cabelleras de los protagonistas de los carros, descritos por Monforte y por Francisco Ruiz. Éstas se recogen con costosísimos prendedores, y a veces parecen buscar cierta verosimilitud: “Traía —África— en la cabeza, cabellera negra rizada, labrada en ella de dos apretadores de diamantes, y otro de esmeraldas...”, Monforte y Herrera, *op. cit.*, f. 47 r.

¹¹¹ Los protagonistas victoriosos pueden llevar algún objeto que simbolice su poder, por ejemplo, el cetro, otras empuñan armas como la lanza y el escudo, que porta la Compañía en el triunfo narrado por F. Ruiz (F. Ruiz, *op. cit.*, f. 3 v.). Muchos de estos objetos se inspiran en los atributos con los que las alegorías eran dibujadas en los libros de emblemática, así ocurre en el triunfo, que Monforte y Herrera relata, donde los objetos que portan los personajes son explicados tal y como hace Ripa en las descripciones de *Iconología* (C. Ripa, *op. cit.*), así Europa traía en la mano izquierada “unas espigas muy bien fingidas de oro, indicio de su fertilidad” (Monforte y Herrera, *op. cit.*, f. 49 r.). El teatro cortesano también repara con sus acotaciones, en este tipo de atributos simbólicos, T. Ferrer Valls, “Vestuario teatral y espectáculo cortesano”, *El vestuario en el teatro español...*, *op. cit.*, pág. 67. *Vid. supra* la nota 109.

¹¹² En el carro de Venus del triunfo del Colegio Imperial, hay una fuente en el jardín artificial en donde también se asienta el trono de la diosa, de la que brotan “sin pensar, a trechos, garzotas de líquido cristal, muy sonoros chicolios y concertada música de pájaros, que con secretos artificios estaba trazada, remedándoles su canto muy vivamente.” (Monforte y Herrera, *op. cit.*, f. 55 v.). No es de extrañar, por otra parte, que los carros jesuitas fuesen espectaculares también en lo que atañe a las apariencias, pues en el teatro colegial éstas también abundaban, que incluso requirieron el quehacer de Cosme Lotti (I. Elizalde, “El teatro escolar jesuítico”, *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990, págs. 109-139).

nubes que se abrían¹¹³, y algunas veces, conjunción con fuegos de artificio que añadían más estruendo a los de ya por sí ruidosos festejos¹¹⁴.



11. Ripa, *Iconología*, Siena, 1613

El verso y la palabra se abría paso en estos carruajes, que se constituyeron así en un lugar más donde se acogía la poesía insólita¹¹⁵, escrita en las cartelas que rodeaban las naves: en la popa, proa, en los doseles o en los pedestales, e incluso podía invadir los lienzos que

¹¹³ Uno de los carros que desfilaron ante Aliaga lleva una nube, que al llegar frente al palacio del Marqués de Camarasa, se abrió al mismo tiempo que se prendían los fuegos artificiales que llevaba el carro, F. Esteban Lorente, *art. cit.*, pág. 594.

¹¹⁴ Así dos de los carros que desfilaron para festejar la canonización de S. Isidro llevan invenciones de fuego: “Tras este carro passó otro en que uenía un gigante de 40 pies de largo con una gran Massa en la mano muy bien adereçado de inbenciones de fuego y a él seguia otro carro que era el decimo donde iba el Dios Marte en un trono de inuenciones de fuegos. Estos dos carros pasaron enfrente de la ventana donde su Magestad y Alteças estauan, y al son de pífanos y atambores salieron los quatro armados del carro de Marte, hicieron un torneo de fuego...y acauando se dieron fuego a las invenciones de esos dos carros...”, J. Simón – Díaz, *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid...*, *op. cit.*, pág. 117.

escondían las ruedas¹¹⁶; o también se desplegaba en filacterias desde alguna parte de los personajes¹¹⁷; o iba grabada, a modo de mote en los escudos y lorigas que portaban los protagonistas¹¹⁸. Pero así mismo era repartida y recitada: repartida generalmente por el protagonista en cedula, que los autores de relaciones rescatan en sus crónicas¹¹⁹; recitada o cantada por los músicos. En estos poemas se explicaban los significados del carro¹²⁰, a veces algo intrincados, y se daba voz a los personajes¹²¹, una voz que hablaba en tercillas, redondillas, romances¹²², tal vez presa de la fugacidad con que podía ser leída y ser escuchada. Y si la alegoría que interpretaban los personajes y que subrayaba el escenario no

¹¹⁵ Como en el resto de “los otros fastos”, la presencia textual es de carácter fragmentario y aislado, y se constituye como un elemento más del carro, al igual que los vestidos, que la utillería, o la música, *vid.* J. M. Díez - Borque, “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español”, art. cit., pág. 33.

¹¹⁶ Es una de las características más notables de estos carros triunfales, de modo que tanto los descritos por F. Ruiz como los de Monforte y Herrera, sirvieron de base para la escritura de algunos poemas: “...en los dos costados del trono pendientes de unos festones, estaba esta letra”, “a los dos lados del carro se consagraba a los santos con esta letra...” (Monforte y Herrera, *op. cit.*, f. 43 r. y 49 r.); “Aunque de día, no le faltaba fanal. Era hermosísimo, dorado todo y plateado, debajo del cual se leía por mote...y bajo, en hermosa tarja esta redondilla...” (F. Ruiz, *op. cit.*, f. 11 r.). Y en el triunfo erigido en la casa profesa de Sevilla, a cada uno de los animales de la visión de Ezequiel, que se hallan dibujados en las ruedas, los acompaña un soneto (Luque Fajardo, *op. cit.*, fols. 17v.-19r.).

¹¹⁷ “Del pico del águila caía un lema pintado y escrito curiosamente, que decía: “*Ex Psal. 17 Volabit super pennas ventorum....*” (F. Ruiz, *op. cit.*, f. 10 r.).

¹¹⁸ Los protagonistas de los carros que celebraron la canonización de S. Ignacio en Girona, llevan en sus escudos, una empresa con el correspondiente mote: “Empuñaba —el niño que representa a la Compañía— con la diestra un lanzón plateado y con la siniestra embrazaba un proporcionado escudo en cuyo campo se veía la cabeza de la herejía brotando culebras enlazadas en figura de Medusa; y por mote lo del Génesis cap. 2 *Ipsa conteret caput tuum*; y bajo, esta explicación: Con la buena Compañía, /de Jesús, sacro Perseo,/ el cuello cortado veo,/ de la monstruosa herejía.” (F. Ruiz, *op. cit.*, f. 3 r.).

¹¹⁹ Así sucede en el triunfo descrito por Monforte y Herrera, *vid. supra* la nota 102.

¹²⁰ Es notorio que muchos de los versos sean introducidos en las relaciones por el verbo “declarar”, tal y como aparece en las poesías olvidadas del primero de nuestros carros: “Y cada una de las provincias cautivas tenía su letra, que declaraba como los rayos de Jesús, que eran los hijos de Ignacio, con la cadena de la predicación la rendían y sujetaban a la Iglesia.”

¹²¹ Los personajes de los carros descritos por Monforte y Herrera, y Francisco Ruiz se expresan a través de los poemas, así por ejemplo las cédulas que echa América dicen: “Si la noche me hizo fea, / la luz destos soles, pura,/ acrecienta mi hermosura.” (Monforte y Herrera, *op. cit.*, fol. 42 r.); y la Humildad del carro del Aire habla: “Vi que todo es aire y nada,/ y así con humilde vuelo/ me subo volando al cielo” (F. Ruiz, *op. cit.*, f. 10 r.). También en el carro erigido en la casa profesa, las figuras parlotean: “Tenía una Biblia en la mano, la Iglesia, y dice a Ignacio este soneto: Deja, Ignacio, las armas corporales...” (Luque Fajardo, *op. cit.*, f. 18 v.).

¹²² Si bien encontramos versos escritos incluso en latín, por ejemplo, la oda sáfica con la que América se expresa en el carro de la Tierra de Girona (F. Ruiz, *op. cit.*, f. 3r.) o los dísticos con los que se explica la Fama en el triunfo de S. Ignacio y S. Francisco Javier (Monforte y Herrera, *op. cit.*, fols 63 r. y v.), la mayoría de los poemas parecen haber sido escritos en versos octosilábicos, al igual que los de nuestro carro de Vulcano.

era suficiente, más emblemas y jeroglíficos se añadían a las composiciones poéticas, con sus lemas, imágenes y epigramas¹²³.

Tan importante como el carro triunfal era la máscara que lo acompañaba, cuyo divertimento consistía en el disfraz de los participantes¹²⁴. Éstos, organizados en cuadrillas¹²⁵, venían a ser generalmente una reiteración de los motivos del carro¹²⁶, además del paseo y

¹²³ Así, todo el faldón, que esconde las ruedas, en el último de los carros de los descritos por Monforte y Herrera, el que porta a S. Ignacio y a S. Francisco Javier, va escrito con jeroglíficos referentes a los dos santos (Monforte y Herrera, *op. cit.*, fols. 66 v.- 68 r.).

¹²⁴ Teresa Ferrer la define como “una diversión en que los participantes se disfrazaban y cubrían su rostro con máscaras, desfilando a pie o a caballo por las calles, a veces acompañados con carros y música”, la misma estudiosa señala el desarrollo dramático que éstas podían llegar a alcanzar en el ámbito privado de la fiesta cortesana (T. Ferrer Valls, “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, art. cit., págs. 34-35). Los disfraces y el carácter lúdico de la mascarada también son reseñados por Covarrubias en su *Tesoro de la lengua*, donde *máscara* es “La invención que se saca en algún regozijo, festín o sarao de cavalleros o personas que se disfrazan con máscaras.” Cov., *Tes.*; y el *Diccionario de Autoridades* añade a lo dicho por Covarrubias: “Festejo de Nobles a caballo con invencion de vestidos y librées, que se executa de noche con hachas, corriendo paréjas.” *Auts.* Otras fiestas jesuitas celebraron máscaras aunque sin carros, así las beatificaciones de Granada, Segovia y Sevilla: de la de Granada, sabemos de su existencia a través del índice que figura en la relación, a pesar de que el capítulo titulado “De la máscara, que los estudiantes hicieron el lunes” no se conserve (Anónimo, *Relación de la fiesta que en la beatificación del [...] Ignacio fundador de la Compañía de Jesus hizo su Collegio de la Ciudad de Granada...*, *op. cit.*, h. 6 r.); de la de Segovia, conocemos que se articulaba en torno al tema de “los nueve de la Fama”, al que se añadía uno más, que era el beato (Allenda, art. 521); y de la de Sevilla, el licenciado Luque nos comenta que iba repartida en doce cuadrillas, y nos detalla algunas (Luque Fajardo, *op. cit.*, fols. 26 y 27). La máscara jesuita de Segovia repetía el mismo tema que otra organizada por el duque de Lerma en 1608 (*vid.* la descripción de esta mascarada del duque de Lerma en Bernardo García García, “Las fiestas de corte en los espacios del valido: La privanza del Duque de Lerma”, en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, *op. cit.*, 2003, pág. 38 y 39). El coste de los disfraces, caballos y jaeces, necesarios para participar en este tipo de mascaradas, a veces era enorme, recurriéndose a menudo al préstamo (M. José del Río Barredo, “El ritual en la corte de los Austrias”, *ibid. supra.*, pág. 23). Para la mascarada *vid.*, además, Esther Borrego Gutiérrez, “Matrimonios de la casa de Austria y fiesta cortesana”, *ibid. supra.*, págs. 95-98; J. M. Díez - Borque, “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco”, art. cit., pág. 24-25; y el libro de Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana...*, *op. cit.*, donde recoge y explica varias máscaras.

¹²⁵ El *Diccionario de Autoridades* define de este modo *cuadrilla*: “Se llaman tambien las compañías distinguidas con colores y divisas, que componen el todo de los que executan fiestas públicas: como cañas, tornéos, etc.” *Auts.* Las cuadrillas eran, pues, grupos de figurantes que llevaban el mismo disfraz, así parece indicarlo Salazar cuando habla de las que siguieron al carro de Vulcano: “...llegó la máscara y el carro y fue todo tan lucido y tan costoso, que no sé si en la corte se pudiera hacer más cabalmente, porque las libreas eran de rasos de colores, llenas de pasamanos de oro, cada cual hermana a las cuatro de su cuadrilla.”

¹²⁶ Así, por ejemplo, en el triunfo que describe Monforte, el carro de Europa se acompaña de cuatro cuadrillas: la de los turcos, los alemanes, los franceses y españoles; y el carro del Sol desfila junto a las cuadrillas de los poetas, las musas, los astros de su constelación (Monforte y Herrera, *op. cit.*, fols. 47 v.-48 v.; y 55v.-56v). En nuestro primer carro también las cuadrillas repiten el tema del carro, disfrazándose de acuerdo a las cuatro partes del mundo: “en hábito español, “a la morisca”, “de gitanos” y “de indios”; el segundo, en cambio, no guarda relación con los motivos de su triunfo.

acompañamiento del triunfo, las cuadrillas podían danzar¹²⁷ o escaramucear¹²⁸. Aunque los desfiles de una sólo máscara con su carro eran habituales, también se celebraron pompas más complejas compuestas de varios carruajes que se articulaban en torno a un tema¹²⁹.

Tanto los desfiles¹³⁰ que eran constituidos por un solo carro con su máscara como los que comprendían varios triunfos, eran inaugurados por un juego de atabales y trompetas, que con su ruidera anunciaba el paso de los disfraces e invenciones. Después de los atabales y trompetas¹³¹, podían pasearse portadores de estandartes¹³², y tal vez algún personaje que

¹²⁷ En las fiestas que se hicieron en Sevilla, en 1617, en honor a la Inmaculada Concepción “La cuadrillas que quedaban cada una de por sí, hizo su sarao con variedad de mudanzas...y entre los bailes que hicieron fue una Italiana a seis...tres triples maravillosos...” (Allenda, art. 684). Sobre la danza en este tipo de fastos, *vid.* J. Deleito Piñuela,...*También se divierte el pueblo*, págs. 60-77 y el artículo de M. José Ruiz Mayordomo, “La edad de oro de la danza española”, en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas...*, *op. cit.*, págs. 107-115.

¹²⁸ Como en nuestra fiesta.

¹²⁹ Mientras los carros que describe Salazar son independientes y pertenecen a máscaras distintas, los triunfos descritos por F. Ruiz y Monforte comprenden varios carros que están unidos: en la relación de F. Ruiz, los carros de la tierra, aire, agua y fuego se atan para expresar la preponderancia de la Compañía sobre todos los elementos; en la de Monforte y Herrera, todavía más complejo, los carros de las cuatro partes del mundo, junto con los de los diferentes astros se encadenan para manifestar su sumisión a S. Ignacio y S. Francisco Javier, que desfilan gloriosos en el último de los carruajes, el sentido de toda la procesión se resume, además, en los versos de la adarga que porta un caballero, encabezando el lujosísimo triunfo. (F. Ruiz, *op. cit.*, fols. 2 v.-4 r. y 9 r.-13 r.; y Monforte y Herrera, fols. 39v.-68v.).

¹³⁰ Había carros que no desfilaban en las calles, sino que se utilizaban en las mascaradas de palacio o en el teatro cortesano, *vid.* el cap. VII del libro de Brown y Elliot, donde se describen las fiestas del Buen Retiro (Brown y Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente, 1985, 209-218); varias de estas mascaradas de palacio son recordadas también en ella edición de M.L. Lobato y Bernardo García García, *op. cit.*. Estos carros de teatro y palacio, no obstante, comparten muchas de las características de los carros triunfales que pasean por las calles, *vid.* Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana...*, *op. cit.*, págs. 127-136, donde recoge dos importantes mascaradas celebradas en la corte de Felipe III, en las que se utilizan triunfos en forma de navíos, con un trono en el que se sienta una alegoría, y portando músicos y versos; *vid.* así mismo, los caps. 11, 12 y 13 del libro de Shergold, *op. cit.* Por otra parte, el carro erigido en la casa profesa de Sevilla, aunque posee las mismas características que los triunfos que paseaban por la ciudad en los fastos, simplemente es utilizado con fines ornamentales.

¹³¹ “Dio principio al paseo un juego de trompetas y atabales” (Monforte y Herrera, *op. cit.*, f. 41); “Llevaban la delantera dos cajas al son de marcha, y dos juegos, uno de trompetas y otro de menestresiles...” (F. Ruiz, *op. cit.*, f. 2 v.).

¹³² En el desfile de Girona, los estudiantes acompañados del prefecto llevan estandartes con las imágenes de S. Ignacio y S. Francisco Javier (F. Ruiz, *op. cit.*, f. 2 v.); en el del Colegio Imperial, los escudos del águila imperial y los jesusos van dibujados en las banderas de las trompetas y las cubiertas de los atabales (Monforte y Herrera, *op. cit.*, f. 41 r.).

pregonara la pompa, bien la Fama bien algún caballero que en su adarga llevase escrito un mote¹³³.

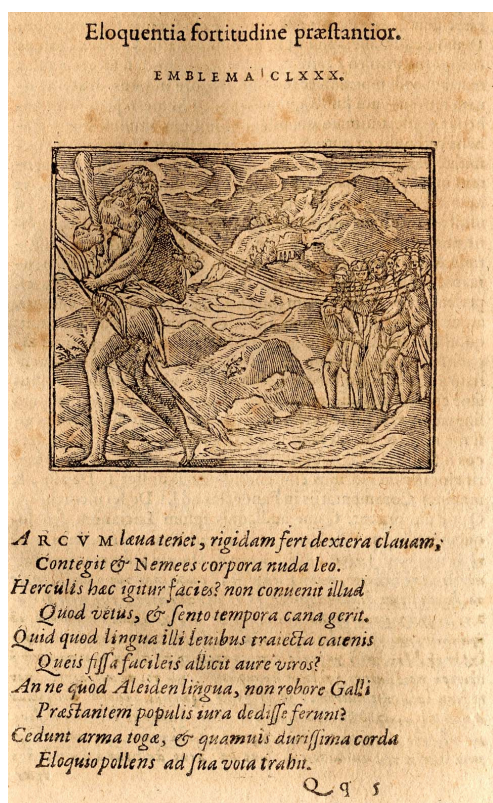
Bajo la algazara y la vistosidad de estos carruajes y de sus máscaras y desfiles, la alegoría, que ya hemos atisbado al tratar de los personajes, se apoderaba de los mensajes (políticos y religiosos), que estos fastos pretendían transmitir, pues era ésta la que organizaba el espectáculo. Comprender sus metáforas es, entonces, casi comprender el triunfo.

Así, nuestro primer carro, el que sacaron los caballeros de la ciudad, quiso aleccionar a los espectadores de la extensión de la Compañía de Jesús por los cuatro continentes, de cómo mediante su difusión se habían conseguido adeptos al Papa y a Roma en todo el orbe y, al mismo tiempo, de que la palabra había sido el instrumento elegido para la evangelización y conquista de ese varío mundo, que el Instituto ofrecía a la Iglesia. El emblema¹³⁴ CLXXX de Alciato, "*Eloquentia fortitudine praestantior*", parecía condensar todos esos mensajes, porque, reinterpretado, desfiló en ese primer carruaje junto a la también primera máscara. Este lema, que sentenciaba sobre el poder de la elocuencia, llevaba un epigrama y una imagen, en los que se bosqueja a un Hércules caduco y locuaz, el cual aún conserva su arco, su maza y la piel del león de Nemea; y sin embargo, de su boca cuelgan unas cadenillas que, a

¹³³ "Seguía después, caballera en un airoso palafrén la Fama, vestida y tocada galana y ricamente. Su cabeza adornaban hermosas garzotas; sus espaldas, graciosos volantes; sus hombros, pintadas alas; y sus manos, una clara bocina, prendida en el brazo con banda colorada, que aplicada a sus labio, descubría quién era aquel hermoso monstruo. Daba luego razón en un elegante romance catalán de la empresa, combidando para la fiesta y triunfo de los santos." (F. Ruiz, *op. cit.*, f. 2 v.). Por otra parte, *vid. supra* la nota 129, en la que hablamos del caballero con la adarga que encabeza la procesión.

¹³⁴ Ya hemos visto la influencia del género emblemático tanto en el diseño de los trajes y atrezo de los personajes, como en la escritura de los poemas que figuran en cualquier parte de los carros triunfales (muchos de ellos jeroglíficos, emblemas o empresas); mas a veces esto no basta y es un emblema el que inspira el diseño de todo el carro, como ocurre en nuestra fiesta y también en otra máscara jesuita, donde un carro representa a Amor vencido, mientras el coro canta el epigrama *Aligerum, aligeroque inimicum* del emblema CX del jurisconsulto, vertido al castellano (Meléndez Peláez recoge un fragmento de esta máscara en *op. cit.*, págs. 22-24). Se pueden comparar estos carros con los *dumb - shows* isabelinos, donde los actores actúan en silencio, y la trama y su significado es explicada por un personaje o por una especie de coro, como señala P. Daly, muchos de estos *tableaux vivants* están inspirados en la emblemática, además de que la escena representada con los actores mudos funciona como la *pictura* de los *emblemata* y lo explicado por el personaje o coro como el mote, P. Daly, *op. cit.*, 150-153, *cfr.* con lo que el mismo Daly explica acerca de las mascaradas y desfiles, *ibid* págs. 163-165.

su vez, penden de los oídos de un grupo de hombres que le siguen ensimismados: es el “Hércules Gallico”, del que los franceses decían que los sometió no por la fuerza, sino por la sabiduría de sus palabras (las *catenae* que van desde la lengua del Heracles a los oídos de las gentes)¹³⁵.



12. Alciato, *Emblemata*, Lyon, 1600

Cuando las pompas de nuestra fiesta se hubieran deshecho, Diego López explicaría así el emblema del jurisconsulto: “Podemos moralizar y entender por Hércules los predicadores, los quales con la suavidad y dulçura de sus palabras y eloquente doctrina que sale de sus bocas, y se entra por las orejas de los oyentes, estando dispuestos para recibir los buenos consejos y santas amonestaciones, llevan y arrebatan tras sí los ánimos y coraçones de los hombres”¹³⁶, descubriendo la versión sacra de ese Heracles, que en nuestro carro ya se observa, pues al igual que en las apostillas de la *Declaración magistral de los Emblemas de*

¹³⁵ Andrea Alciato, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993, págs. 222-223. Pierio Valeriano en un largísimo comentario viene a explicar lo mismo, P. Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorvm, aliarumque gentium literis*, Lugduni, Bartholomaeum Honoraty, 1579, fols. 427 r. y v.

Alciato, las *catenae* han pasado, en nuestro escenario rodante, a representar las palabras y la elocuencia de los predicadores.

Claro que, al tratarse de una fiesta de la Compañía, ese “Hércules Gallico”, ya sacralizado, había que filtrarlo por elementos propios de la iconografía jesuita, por eso en vez del avejentado héroe, “cuatro jesus de oro”¹³⁷ se escriben en cuatro tarjetas y de sus rayos cuelgan las cadenillas, que no enganchan a un grupo indefinido de hombres, sino a las cuatro provincias del mundo. Motivo este último, el de las cuatro partes del mundo, que se venía repitiendo en los fastos tanto religiosos como seculares de los siglos XV, XVI y XVII, y que los jesuitas hicieron propio para simbolizar el magno alcance de su labor misionera¹³⁸, llegando incluso a representarlo en el fresco que decora la bóveda del altar de san Ignacio, en la iglesia de San Ignacio en Roma. Allí, los rayos de Jesús también alcanzan a cuatro representaciones: las de Europa, Asia, África y América, que se dibujan vestidas como los actores de una máscara¹³⁹.



13. *Imago Primis Saeculi Societatis Iesu*, Amberes, 1650

¹³⁶ A. Alciato, ed. cit., pág. 223.

¹³⁷ *Vid. supra* la nota 25.

¹³⁸ *Cfr. supra* con los triunfos de Girona y de Madrid: en el primero, las cuatro partes del mundo aparecen en el carro de la Tierra, rendidas ante el niño, que encarna la Compañía (F. Ruiz, *op. cit.*, fols. 3 r. y 3 v.); en el segundo, los carros de América, Asia, Europa y África, desfilan, doblegados ante el carruaje que porta a S. Ignacio y a S. Francisco Javier (Monforte y Herrera, *op. cit.*, fols. 41 v. 49 r.).

¹³⁹ Gauvin Alexander Bailey, art. cit., pág. 166.

Pero el emblema CLXXX del jurisconsulto ofrecía aún más juego para la expresión de los significados que adelantamos arriba, pues las *catenae*, los cautivos de la elocuencia, e incluso el mismo héroe, guardaban similitudes con elementos de *pompa triumphalis*, sobre todo si en el centro del carro, sentada en el trono se colocaba a Roma, a modo de general victorioso. Ya que entonces era fácil ver en las cadenillas, los *uinculi*, y en los apresados por la palabra, los cautivos, en suma, era fácil trasladar la victoria religiosa a una victoria militar¹⁴⁰. Parte de los significados de este carro, sin duda, debieron de ser “declarados” por las letras que iban escritas en él y el romance que los músicos interpretaron, letras que no conocemos porque Salazar no quiso guardarlas en su relación.

Menos complejo fue el carro que salió el domingo, y que representaba la fragua de Vulcano, del cual se pueden señalar algunos antecedentes¹⁴¹, pues la herrería del dios del fuego debió de ser motivo habitual en este tipo de festejos, al menos, ya la edición, que en 1613 se hace de la *Iconología* de Ripa¹⁴², se dibuja el elemento fuego como un carro que arrastra a Mulcíber faenando con todo su instrumental.

Vulcano había sido elegido para representar a Ignacio por ser el armero de los dioses, y junto al Marte, que “significaba los hijos de la Compañía”, quiere referir el supuesto carácter militar de la religión fundada por el beato¹⁴³. Pero, además, Vulcano era el dios del

¹⁴⁰ Vid. *supra* nota 73.

¹⁴¹ En Medina del Campo, en 1543, junto a otros seis carros triunfales, paseó uno con la fragua de Vulcano, Shergold, *op. cit.*, pág. 239. Otros carros posteriores al de Salamanca también versan sobre el mismo tema, así para celebrar la canonización de san Isidro, se paseó un carro con la fragua del dios: “El quarto carro era a quien se atribuye la ynbencion de beneficiar el hierro, Bulcano: iua assentado sobre un mote, y al pie del una fragua a la qual acudían por diferentes partes muchos ministros suiios unos que soplauan los fuelles...”, en J. Simón - Díaz, *Relaciones de actos públicos...*, págs. 114-117, transcripción de la *Relación de las fiestas de la beatificación de San Isidro*.

¹⁴² Vid. *supra* nota 79.

¹⁴³ Cfr. *supra* con el castillo del altar mayor (punto 1.1.1) e *infra* con las octavas presentadas al certamen (punto 2.4.1).

fuego, y como *Ignatius* es *ignis*¹⁴⁴, se ligaba a menudo al patriarca¹⁴⁵, por la manida paranomasia, a la que se añadía el chiste de la cojera que el beato y el dios compartían y el equívoco entre bizco y vizcaíno. Así, lo explican las tres tercerillas que acompañaban al carro y que Salazar recogió, y lo hacen con unos chistes y juegos de palabras que recuerdan muchos de los versos octosilábicos que se escribieron para el certamen de nuestra fiesta.

1.2.2 *El triunfo de Don Quijote.*

El melodioso romance, que los músicos del carro de Vulcano interpretaban, fue interrumpido por un ruido de atabales y trompetas avisando de otra máscara: la de “El triunfo de don Quijote”, que desencadenó la risa, en parte ya anunciada por alguna de las tercerillas que explicaban la fragua rodante.

Una risa, que Salazar incluye y machaca en su crónica de este tercer triunfo: “y era una graciosa máscara a la picaresca”, situando así el festejo en la esfera de la burla, y aproximándolo a otros fastos que también buscaban la chanza para regocijo del espectador. Algunos de estos fastos tienen nombre propio como las pandorgas¹⁴⁶ y las mojigangas¹⁴⁷;

¹⁴⁴ Cfr. *infra* con el soneto de Ledesma en las poesías aventureras (punto 2.4.17).

¹⁴⁵ Vid. *supra* (punto 2.4.1).

¹⁴⁶ La *pandorga* es definida en el *Tesoro de la lengua* como “una consonancia medio alocada y de mucho ruido que resulta de la variedad de instrumentos.” Cov., *Tes.* El *Diccionario de Autoridades* repite la misma explicación para la palabra (*Auts.*) y también el anónimo autor de la crónica que narró los festejos celebrados en Granada por la beatificación de san Ignacio: “En medio destos fuegos y luces, salió una pandorga de los estudiantes de nuestras escuelas menores....Iban delante seis a caballo con sus hachas, tan bien aderezados y tan bien puestos, que en máscara de más consideración parecieran bien. Seguíanse treinta estudiantes, vestidos de mil modos, diferenciándose unos de otros, y conviniendo todos en ser de risa y fiesta. Unos iban vestidos de pies a cabeza de caña, otros de cascabeles, otros de botargas etc., *cada uno con su particular instrumento, de los muchos que pide (según sus leyes) la pandorga.* En medio iba un carro, y en la popa dél, uno como organista, con figura ridícula de un viejo, y un órgano, cuyos cañones eran ocho perros, mayores y menores, en proporción, para que sus aullidos representasen bien la música deste instrumento, como lo hicieron mal de su grado. Iban asidos en una collera de palo, y las teclas, que eran de lo mismo, asentaban sobre sus pechos, y por tener al cabo cada una una púa de hierro los lastimaba muy bien o muy mal, como lo decían los aullidos que daban. Estas teclas estaban dispuestas de manera que el organista las tocaba con facilidad y a punto, y hacía lo cuando callaban los demás instrumentos. En la proa deste carro iban dos gatos riñendo con espadas, y de broqueles, con cierta traza de ingenio y gusto. ...” (Anónimo, *Relación de la fiesta que en la beatificación del [...] Ignacio fundador de la Compañía de Iesus hizo su Collegio de la Ciudad de Granada...*,

otros necesitan de una locución, que lleva el adjetivo “ridículo” y que viene a significar lo mismo que el de “pícaro”, pues convierten al festejo en el envés cómico de la celebración seria: las mascaradas a lo ridículo o a lo pícaro¹⁴⁸, los torneos a lo ridículo o a lo pícaro¹⁴⁹, los estafermos a lo ridículo¹⁵⁰.

Así pues, si el divertimento de una mascarada sería consistía en el disfraz de personas que desfilaban caballo, el triunfo de Don Quijote incidirá en la extravagancia tanto de los

op. cit., fols. 29 r. y v.). Otra pandorga se hizo con ocasión de la beatificación del Patriarca, esta vez en Madrid, donde “Los estudiantes de nuestros estudios pusieron muchas hachas y luminarias en nuestras escuelas disparando arcabuzes y bolando cohetes tocando harpas trompetas y chirimías y otros instrumentos y bestidos con disfraces de mucha gracia y risa, y tocando mucha diuersidad de instrumentos músicos como suele, hizieron una pandorga con la qual fueron por las calles dando gritos y bozes S. Ignacio S. Ignacio, duró todo hasta las 10 de la noche, con grandissima alegría.” (vid. Anónimo, *Relación de la fiesta de N. P. S. Ignacio que en Madrid se hiço a 15 de Nouiembre de 1609*, en Simón - Díaz, *Relaciones de sucesos...*, *op. cit.*, pág. 70).

¹⁴⁷ La mojiganga se confunde a veces con la mascarada bufa, de hecho el nombre de “mojiganga” y “mascarada” se cruzan a veces para designar un mismo fasto. Sobre la mojiganga, vid. Catalina Buezo, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro I*, Kassel, Reichenberger, 1993; la misma autora en un artículo, que versa sobre nuestro “Triunfo de don Quijote”, llama nuestra mascarada “mojiganga” (Catalina Buezo, “El triunfo de don Quijote”, *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990), 87-97). No obstante, en el S. XVII quedaron fijadas las dos acepciones más usuales de la palabra: como festejo carnavalesco, es decir el desfile de disfraces ridículos y vistosos, durante el tiempo de Carnaval; o como pieza teatral breve, que vino a ser un desarrollo dramático de la mojiganga callejera (Javier Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, 73-76).

¹⁴⁸ Así, una de las máscaras que se celebraron en la villa de La Ventosilla, propiedad del Duque de Lerma, en 1605, consistió en versión a “lo pícaro” de una mascarada, que se había celebrado con anterioridad. En este último fasto jocoso los mismos participantes se travistieron de mujeres: “vistiéndose los caballeros de hábito de mujeres...”; el mismo duque promovió otra “máscara a lo pícaro”, en 1608, durante las fiestas por la toma de posesión de Tudela del Duero, el cronista también se encarga, como Salazar, de destacar las risas del público: “Toda esta gente entró con mucha orden de dos en dos ... y fue de manera que asomando por la plaza y en comenzando a entrar, hubo un regocijo y risa que era admiración, y no lo es decir que su Ex.^a y todos los Grandes que con él estaban no pudieron contener la risa, porque la ocasión que daban los de la máscara con trajes y invenciones tan nuevas y extraordinarias y ridículas...” (Bernardo J. Gracia García, art. cit., págs. 41 y 62). También en las fiestas por la canonización de santa Teresa de Jesús se pasearon máscaras ridículas, una de ellas en Córdoba, y al igual que la de nuestra fiesta, está protagonizada por estudiantes que cabalgan sobre jamelgos y se destaca del festejo su escaso coste: “Apenas pasó por las calles esta compañía...cuando salió otra de estudiantes, no tan costosa de vestido y libreas, pero la más graciosa que jamás se había visto en esta ciudad, iban representando ciertas bodas ridículas, llevaban libreas muy proporcionadas a sus pensamientos, y en lugar de caballos muy flacos jumentos...” (Diego de San Joseph, *op. cit.*, fol. 197 r.).

¹⁴⁹ Como recoge Alenda en Valladolid en 1605, para festejar el nacimiento de Felipe IV, se celebró un torneo a lo pícaro (Alenda, art. 484) y en Sevilla, en 1606 también hubo otro torneo con los caballeros disfrazados a lo pícaro (Alenda, art. 491).

¹⁵⁰ El estafermo (del italiano “sta fermo”, “estáte quieto”) consistía en arremeter contra un muñeco, que montado en un pivote, podía girar sobre sí mismo; el espantajo llevaba un escudo en el que el caballero, yendo a galope, debía de golpear diestramente, o de lo contrario el muñeco giraría y le golpearía con unas bolas o bolsas de arena que pendía en su mano (Pilar Palomo, *Barroco efímero...*, *op. cit.*, págs. 146 y 147). En Corella se corrió uno a lo ridículo, con motivo de la canonización de santa Teresa de Jesús: “A la tarde hubo por la villa muchas danzas y bailes, y en esta nuestra calle otro estafermo no menos gracioso, que el otro fue grave, porque

trajes, como de los jaeces y monturas, los cuales fueron descritos, además, con el mismo detalle que si se tratara de una mascarada grave: “por espuelas, dos cuernos grandísimos”, “por faldones, dos de esteras”, “un estribo llevaba a la brida, y otro a la gineta”; “un rocín como dromedario”, “un borrico”; “una saya en estera”; “dos puntas de cuernezueros”; “una lechuguilla muy grande de hoja de lata”, “una bota de vino, que le servía de abanico”. Muchos de los trajes utilizados en este desfile tienen raíz carnavalesca, sobre todo aquellos en los que se utiliza la comida: las ligas confeccionadas con “dos cabezuelas de cabrito”, el trencellín de “cabezas de cabrito”, la rosa de cebolla, los botones de “medias naranjas”, y el estandarte listado de “tripas hinchadas”¹⁵¹.

Éste último, además, evoca los fastos caballerescos: el torneo dramático¹⁵² y sus juegos, que ya habían sido ridiculizados, como notamos más arriba, y a los que *El Quijote* ofrecía su argumento y sus personajes¹⁵³, al igual que el *Amadís* y las *Sergas de Esplandián* habían inspirado empresas e invenciones de los torneos dramáticos serios¹⁵⁴. No sólo ese estandarte de chiste, que son las tripas hinchadas en una manta vieja, evoca con su sátira la

corrieron muy buenos mozos vestidos de risa y en jumentos, hicieron su entrada, fijaron su estafermo y los jueces asignaban muy graciosos premios.” (D. de San Joseph, *op. cit.*, fols. 119 r. y 119 v.).

¹⁵¹ En una máscara que se celebró en Valencia, en 1599, en tiempo de Carnaval y durante la visita de Felipe III, Lope desfiló disfrazado simbolizando al Carnaval, por lo que de su traje colgaban conejos; mientras que el acompañante de Lope eligió ir vestido significando a la Cuaresma y por ello, pendían de sus vestimentos peces (Shergold, *op. cit.*, pág. 245). Lope y su compañero habían escogido semejantes trajes para simbolizar la gula carnavalesca, frente al ayuno y abstinencia cuaresmales (sobre la importancia de la comida en el carnaval, *vid.* Julio Caro Baroja, *El carnaval*, Madrid, Tarus, 1979, pág.107). Estos vestimentos recuerdan a las personificaciones de “la pelea que ovo don Carnal con la Quaresma” del *Libro de Buen Amor*, y aparecerán similares en algunas mojigangas dramáticas, así en la *Mojiganga de los guisados* de Calderón de la Barca, el Menudo “estará vestido con morcillas y manos”, Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. de E. Rodríguez y A. Tordera, Madrid, Clásicos Castalia, 1982, pág. 412.

¹⁵² Sobre el torneo dramático, *vid. supra* el punto dedicado a la explicación del castillo (1.1.1).

¹⁵³ F. López Estrada concluye que estas mascaradas quijotescas son indicativas de la desaparición de esa “ensoñación del pasado medieval” que eran los juegos caballerescos en los fastos, *vid.* Francisco López Estrada, “Fiestas y literatura en los siglos de oro: La Edad Media como asunto “festivo”, el caso del “Quijote”, *Bulletin Hispanique*, 1982, LXXXIV, pág. 298; sin embargo, cañas, estafermos y sortijas, continúan y conviven con los desfiles jocosos del Quijote, al igual que con otras sátiras que se ríen de este tipo de torneos, así, por citar un ejemplo, el estafermo gracioso de las fiestas, que narra D. de San Joseph, sigue a uno grave, *vid. supra* nota 150.

solemnidad de aquellos juegos, sino también “las armas negras” del hidalgo, junto con su “lanza de un palo tiznado con un cuerno de cabrón por hierro”, las vestiduras a lo antiguo de los cuatro escuderos que lo acompañan; y también, los “rétulos”, que portan los diferentes personajes, pues nos recuerdan a los motes, que lucían los participantes de los torneos dramáticos, acompañándolos de una imagen, para conformar las empresas. Sancho Panza los lleva también en su objeto más preciado, lo que son sus armas: las alforjas; y los otros cuatro escuderos, que forman la curiosa cuadrilla de Don Quijote, los portan en un palo a modo de lanza.

Motes e imágenes se refieren con risa a las aventuras del Caballero de la Triste Figura, que fue fuente inagotable de mascaradas a partir de su primera edición¹⁵⁵, algunas de ellas desfilaron, como la nuestra, junto a otros fastos¹⁵⁶ algo más graves, constituyéndose así en su jocoso entremés, burlas que daban un respiro programado a las pesadas veras.

¹⁵⁴ Los libros de caballería nutren de fantasía las solemnidades, *vid.* Shergold, *op. cit.*, pág. 237. Alberto del Río Noguerras, “Fiesta y contexto urbano en la época de los Austrias, con algunos ejemplos aragoneses”, *La fiesta cortesana en la época de los Austrias...*, *op. cit.*, pág. 209.

¹⁵⁵ A propósito de éstas, *vid.* el artículo de F. López Estrada, *op. cit.*; y el de Maria Luisa Lobato “El Quijote en las mascaradas populares del siglo XVII”, *Estudios en la víspera de su centenario*, II, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, págs. 604. En este último artículo, la estudiosa transcribe algunas de las mascaradas quijotesas, y todas ellas coinciden con la nuestra en atribuir al caballero, un escuálido jumento y unas irrisorias armas.

¹⁵⁶ Las mascaradas de burlas se mezclan con las de veras, o incluso un mismo desfile puede llevar cuadrillas de risa junto a otras más serias, como en la que paseó por Sevilla con motivo de la beatificación del patriarca, donde desfilan primero las figuras ridículas de sayagueses, portugueses, sacristanes y mujeres; y después de éstas, las serias de Apolo y las Musas, de los alfabetos y sus inventores, de las ciencias..., *vid.* Luque Fajardo, *op. cit.*, f. 26 v.

1.2.3 *Invenciones y figuras (Contiendas XX y XXI del certamen poético).*

Aunque don Quijote ganó el premio a la mejor figura¹⁵⁷, Salazar llama al jocoso triunfo, “invención”¹⁵⁸, deshaciendo los límites entre ambas contiendas¹⁵⁹, que debieron consistir en una competición de disfraces, similares a los de las máscaras. Así, lo que se destaca de los ganadores es su vestuario y se señala, además, que, algunos de los premios, son regalados cuadrillas¹⁶⁰.

¹⁵⁷ La palabra figura significaba, como explica Covarrubias, “...los personajes que representan los comediantes, fingiendo la persona del rey, del pastor, de la dama y de la criada, del señor y del siervo, y los demás.” Cov., *Tes.*

¹⁵⁸ Para la palabra invención, *vid. supra* la nota 11.

¹⁵⁹ Sólo el cartel de la justa celebrada en Granada, con motivo de la beatificación de S. Ignacio, propone un certamen de invenciones (Anónimo, *Relación de la fiesta que en la beatificación del [...] Ignacio fundador de la Compañía de Jesus hizo su Collegio de la Ciudad de Granada...*, *op. cit.*, fol. 8 r.) y es el único cartel de los propuestos por jesuitas, en el que hemos leído este tipo de lides.

¹⁶⁰ Ya vimos que las mascaradas se organizaban en cuadrillas, *vid. supra.* el punto 1.2.2.

2 EL CERTAMEN POÉTICO

Parte esencial de la fiesta y fuente indiscutible de poesía insólita fue el certamen¹⁶¹ poético, que abarca y desborda prácticamente toda la relación, pues desde el “prólogo al lector”, Salazar se refiere indirectamente a él, al narrar cómo los poemas que habían nacido en las contiendas fueron expoliados por el público, que acabó llevándose los papeles y destrozando las colgaduras. Sin embargo, lejos de denostar la acción de los bárbaros espectadores, a Salazar, como a los muchos cronistas de fiestas¹⁶² que señalan los mismos saqueos, le parece “injuria cierto gloriosa, y digna de perdón”. Y no lo era para menos, porque el asalto indicaba que las poesías eran tan hermosas que merecían ser “trasladadas”¹⁶³

¹⁶¹ La palabra certamen, al igual que la de justa, se emplea tanto para designar el concurso literario en sí, como para denominar cada una de las contiendas que lo forman.

¹⁶² Los espectadores de las fiestas aparecen muchas veces como un gentío tumultuoso, del que se teme desórdenes, tanto es así que se han de poner alabarderos: “Llegó luego el teniente de la guardia y puso cinco soldados en las cinco piezas que estaban aderezadas, para que guardasen las poesías sin que faltase ninguna”, (Antonio Ortiz, *Relación de la venida de los Reyes Catholicos, al Colegio Inglés de Valladolid, en el mes de Agosto, Año 1600*, Madrid, Andres Sanchez, 1601, fols 29 v. y 30 r.); “...y porque respeto del concurso de gente no hubiese alguna desorden, se procuró, que desde el tiempo en que se abrió la Iglesia, estuviesen algunos alabarderos de su Majestad a la puerta de la calle y de la capilla mayor.” (Anónimo, *Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Iesus de Madrid, à la M. C. de la Emperatriz doña Maria de Austria*, Madrid, Luis Sanchez, MDCIII, fol.10 r. y v.). Más civilizado fue el saqueo del príncipe Felipe, futuro Felipe III, que en la visita que hizo acompañando a su padre, no dudó en hacer que le llevaran varios poemas y jeroglíficos: “...principalmente después de que Su Alteza del Príncipe vio algunos de los jeroglíficos, y varias poesías que estaban puestas aquel día en el colegio, que mandó Su Alteza se le llevasen, aunque sólo se le llevaron como la tercera o cuarta parte dellas, por ser tantas, como ya dije.” (Tomás Eclesal, *Relación de un sacerdote inglés, escrita a Flandes, à vn cauallero de su tierra... en la qual le da cuenta de la venida de su Magestad a Valladolid, y al Colegio de los Ingleses, y lo que alli se hizo en su recebimiento...*, Madrid, Pedro Madrigal, fol. 56 v.); saco, que repitió en la segunda vista que hizo al mismo colegio, cuando ya era rey: “El Rey, nuestro señor, mostrando cuanto le agradaban, mandó que todas se guardasen y enviasen a palacio, porque quería verlas, como lo hizo después, de espacio.” (Antonio Ortiz, *op. cit.*, f. 30 v.)

¹⁶³ De estos “traslados” hablan muchos cronistas de festejos pues debían de ser práctica habitual, hasta tal punto que en la fiesta que se celebró en Madrid con motivo de la beatificación de santa Teresa de Jesús, no se colocan los poemas sobre colgaduras de tela porque, además de estar el claustro recién blanqueado, los brocados necesariamente se estropearían al arrancar las poesías para copiarlas: “Diferencióse esta tapicería de los que en semejantes festividades se suelen ver ...en que sin descomponer el claustro destos brocados se los pudiesen llevar los que quisieran, porque por todas partes los andaban trasladando.” (Fray Diego de San Joseph, *op. cit.*, f. 3 r.). La transmisión de la poesía de justas se hacía, entonces, a través de tres vertientes: por una parte, la oral en el momento de la celebración del certamen poético, en la cual se leen los versos; por otra, la manuscrita, que abarca tanto la exposición de los poemas autógrafos en las paredes del lugar o los lugares de los festejos, como las posteriores copias de los espectadores que acudieron a la celebración; por último, la impresa, cuando el autor de la relación de la fiesta incluye los poemas ganadores o *quasi* ganadores del certamen. Tales vertientes abrazan todas las vías de difusión, que Rodríguez-Moñino señaló para la poesía de los siglos de oro, pesando más, junto a la oral, la transmisión manuscrita, a la que los cronistas se refieren cuando hablan de esos “traslados”, copias de las poesías que luego los espectadores encuadernarían en una zamarra de cuero, o que las harían copiar sobre un grueso cuaderno que rotularían con el marbete de *Poesías varias*, *vid.* A. Rodríguez-Moñino, *Construcción*

a los cartapacios del público, y por eso, también dignas de ser recogidas en su libro. Pero Salazar no se conformó sólo con guardar en su relación los versos que pudo, sino que además dio noticia del cartel, de la exposición en los muros vestidos de algunas poesías, y se inventó una sentencia, que orló de citas y sazonó con sus ironías.

crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII, Madrid, Castalia, 1968. No hay duda de que en esos “traslados” se variarían los poemas, así lo nota Pinto en *op. cit.*, págs 68 y 69: “No diré de los muchos, que desde ponerlas, a quitarlas, estuvieron copiando mal las castellanas poesías, como de más familiar idioma, por no acordarle al sujeto, que las compuso, la paciencia que le gastó, colegir las erratas, y despropósitos, que llevarían tantos traslados, a que alcanzó también la verdad de que el número de los necios es infinito”. Entre los manuscritos, que pertenecieron a la biblioteca del Colegio de san Isidro y que ahora se hallan en la biblioteca de la RAH, encontramos algunos de estos “traslados”, entre ellos, el manuscrito 421, con título *Anales poéticos* y signatura 9/2602 recoge varios poemas que se escribieron en el Colegio de Montesión, con motivo de la fiesta de la Anunciación en 1617; el 428: *Varias poesías con algunas prosas, entre ellas una breve noticia de la poesía castellana*, sign. 9/2609, copia un acróstico que pendía de la figura de la Fama, en un arco levantado con motivo de la entrada del Arzobispo de Toledo, en la iglesia de Cazorla en 1675; y el 443, *Papeles varios, entre los cuales se halla uno titulado: Alegorías jeroglíficas y poesías que se hicieron en el Colegio de Alcalá a la venida de Su Majestad a los 27 de enero de 1585*, sign. 9/2624, copia, como señala el título, las composiciones hechas para la celebración mentada.

2.1 EL CARTEL

El cartel¹⁶⁴, que Salazar copia, es como otros muchos que proponen las justas del siglo XVII, así se estructura en tres partes: primera, los certámenes o contiendas, cada uno de los cuales con el asunto o tema, sobre el que se ha de tratar, el metro en el que ese asunto ha de ser escrito, y el premio o premios para el vencedor o los vencedores¹⁶⁵; la segunda parte, recoge las leyes de la justa, que, como siempre, ordenan que los poemas se adapten a los temas y metros propuestos en las contiendas, y que se den tres papeles de cada poema (uno con buena letra para exponer en la iglesia, otro para ser juzgado por el tribunal de la justa, y el último, que es el único que puede llevar nombre, con el primer verso de la poesía); la tercera parte escribe la nómina de jueces que examinarán los versos. Además, este cartel de la fiesta salmantina no va sujeto a ninguna alegoría¹⁶⁶ de las que tanto gustaron las justas áureas.

¹⁶⁴ Las relaciones de fiestas, en las que se celebró una justa, normalmente incluyen el cartel por el cual se publicaba el certamen poético, aunque después no recojan las poesías ganadoras, como en la Anónimo, *Relación de la fiesta que en la beatificación del [...] Ignacio fundador de la Compañía de Iesus hizo su Collegio de la Ciudad de Granada...*, *op. cit.*, donde tras el cartel no se menta ninguno de los poemas.

¹⁶⁵ Esta primera parte del cartel marca una de las diferencias claves entre las justas poéticas del siglo XVI (*vid.* Santiago Montoto, *Justas poéticas sevillanas del siglo XVI*, Valencia, Castalia, 1955) y las justas poéticas del siglo XVII, pues como señala Mercedes Blanco, en las primeras justas no había asuntos propiamente dichos, se pedían alabanzas a tal cual santo sin más precisión y el metro usado era casi exclusivamente la quintilla, *vid.* Mercedes Blanco, “La oralidad en las justas poéticas”, *Edad de Oro*, VII, pág. 33.

¹⁶⁶ En la justa celebrada en el colegio de Sevilla con motivo de la beatificación de S. Ignacio, cada uno de los nueve certámenes que componen el cartel es representado por una musa (F. Luque Fajardo, *op. cit.*, fols. 19 r. – 23 r.). Y dos de las fiestas jesuitas dedicadas a la canonización de san Ignacio y san Francisco Javier sujetan sus carteles a alegorías, así la celebrada en el Colegio Imperial de Madrid (*vid.* Don Fernando Monforte Herrera, *op. cit.*, fols. 5 r.- 15 r.) se ciñe a una alegoría de los planetas y cada certamen está dedicado a un signo, por ejemplo se comienza con Aries: “ARIES/ *Conversión de san Ignacio*/ Comienza (al parecer) riguroso Apolo su curso por el signo Aries, amenazando severos destrozos en cuerpos humanos con tiros de hierro, a los que le miraren en esta casa. Valiente pronóstico, pues el primer paso de la conversión de san Ignacio, fue el que le impidió una bala, rayo de la colera francesa, cuando en el castillo de Pamplona le quebró un pierna, dichosa en tener por médico a san Pedro, que le vino a curar. Será materia todo este caso de treinta versos latinos heroicos. El que más gallardamente lo describiere, tendrá por premio un cintillo de oro de valor de veinte ducados. El segundo, una sortija de diamante, de valor de diez ducados.” (f. 6 v.). El torneo poético celebrado en el colegio de Gerona (*vid.* Francisco Ruiz, *op. cit.*) se articula como una justa caballeresca presidida por Minerva, cada certamen es dedicado a un saber, así el primer certamen, que pide un anagrama de *Ignatius author societatis* y su declaración, es consagrado a la gramática, la cual lleva como padrinos a Donato, Dispaüterio y Nebrija, se dice de ella, además, que utiliza el puntero por pica y la cartilla como adarga (fols. 57 r. y v.). Pero la alegorización de la justa poética no es una peculiaridad de las fiestas organizadas por colegios jesuitas, ya que la encontramos

Con todo, llaman la atención algunas peculiaridades, así respecto a la primera parte, la de las contiendas, cabe destacar el que la mayoría de los asuntos propuestos se fijan en la biografía del santo, y que estos casi sigan una ordenación cronológica, con lo que en la fiesta celebrada por el colegio de Salamanca, nos encontramos prácticamente con tres hagiografías del beato: la recomendada por el certamen, la de los jeroglíficos de Ledesma y la de los emblemas de Tirletti. Esta insistente repetición de los mismos temas en las diferentes producciones poéticas da, por un lado, homogeneidad a la fiesta, que se complementa con algunos aspectos de la decoración, como es el castillo que se levanta en el altar mayor; pero por otro lado, atiende a la heterogeneidad de los espectadores, que podían leer, escuchar y ver desde distintos niveles de comprensión.

Para los temas se eligieron unos metros, que nos encontramos prácticamente en todas lides poéticas del siglo XVII, a saber, el soneto, las glosas, la canción, el romance, y los poemas escritos en verso octosilábico, quintillas o redondillas, metros que eran los que más abundaban en la poesía de la época, y aunque en el cartel de nuestra justa no están ordenados jerárquicamente¹⁶⁷, veremos como Salazar hace distinguos en su sentencia¹⁶⁸. En estos metros castellanos, nuestro cartel se muestra bastante laxo y no obliga a los poetas a ninguno de los juegos de ingenio que salpican muchas contiendas, así ni siquiera sujeta a un determinado esquema métrico, sacado de alguna autoridad, a la canción¹⁶⁹, ni tampoco impone el que

en otros certámenes, por ejemplo en una justa que celebra la canonización de san Juan de Dios, cada una de las doce contiendas se representa a un apóstol (vid. Antonio Sarabia, *Justa literaria, certamen poético o sagrado influjo en la solemne cuanto deseada canonización del pasmo de la caridad, el glorioso Patriarca y padre de los pobres San Juan de Dios, fundador de la Religión de la hospitalidad*, Madrid, Imprenta de Bernardo de Villa- Diego, 1692).

¹⁶⁷ Aurora Egido en la edición del *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró a D. Pedro de Apaolaza*, señala como los metros demandados por el cartel de esta justa organizada por la Universidad de Zaragoza están ordenados según una jerarquía tópica, que lleva implícita su valoración: primero poemas latinos y después poemas castellanos, y éstos últimos se organizan en canciones, octavas, sonetos, romances, jeroglíficos, glosas y tercetos, A. Egido, *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró a D. Pedro de Apaolaza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, pág. IX.

¹⁶⁸ Vid. *infra* en el capítulo dedicado a la sentencia (2.3).

¹⁶⁹ Vid. *infra* el comentario que hacemos del certamen de las canciones (2.4.8).

algunos poemas acaben sus versos en determinadas palabras¹⁷⁰. Junto a los metros castellanos, observamos una importante presencia de poesía latina, algo habitual tratándose de una celebración jesuita¹⁷¹, las composiciones latinas entran también en el marco de lo que era demandado en las lides áureas: odas horacianas y epitafios¹⁷² en dísticos elegíacos, mas al igual que comentábamos para la producción vernácula, no se exige el ceñirse a un esquema métrico específico de los empleados por el escritor latino, ni tampoco se mandan retrógrados, anagramas¹⁷³, pese a que lucían muy bien expuestos sobre los tapices¹⁷⁴. Bien en latín bien en castellano, el cartel demandó la creación de jeroglíficos, pues la emblemática había cobrado carta de naturaleza en las fiestas y sus contiendas, y mucho más si el festejo había sido organizado por la Compañía; emblemas y jeroglíficos que se ampliarán en las dos biografías imaginadas que proponen Ledesma y Tirleti. Queda tanto la composición en romance avizcainado también bastante frecuente y que venía impuesta por el lugar de nacimiento del patriarca, como las composiciones portuguesas, no tan frecuentes, pero surgidas del débito que tenía la Compañía hacia ese país. El cartel, además, guardó un espacio para los vates más

¹⁷⁰ Muchos carteles exigían que las composiciones acabasen en determinados pies, así en el torneo consagrado a la canonización de S. Ignacio en el Colegio de Gerona, se demanda para el décimo certamen una canción sextina, cuyos versos han de acabar en: ángel, noble, vida, casto, gracia y gloria, F. Ruiz, *op. cit.*, f. 128 r.

¹⁷¹ Ya en las primeras fiestas organizadas por colegios jesuitas se lee abundante poesía latina, muestra de ello es la relación de Antonio Ortiz, que relata la visita de los reyes a el Colegio Inglés de Valladolid, en la cual sólo se recoge poesía latina, A. Ortiz, *op. cit.* El tempranísimo y anónimo, *Libro de las honras...*, *op. cit.*, también guarda abundante poesía latina junto con algunos versos en griego y hebreo. Algunas relaciones recogen además la traducción de cada una de las composiciones latinas sujetándola a metro y rima (“El cual epigrama después se volvió en esta octava castellana para que todos pudiesen entender el jeroglífico”, Tomás Eclesal, *op.cit.* fol. 58 r.) o introducen los poemas latinos con una breve explicación en la que se resume su contenido.

¹⁷² Junto a las odas horacianas y los dísticos elegíacos también se demandan a veces “versos heroicos”, por ejemplo, el certamen primero que la justa la fiesta organizada con motivo de la canonización de san Ignacio, por el Colegio Imperial de Madrid propone y que transcribimos en la nota 166 (*vid. supra*).

¹⁷³ *Ibid. supra*, donde nos referimos al torneo poético que el colegio de Gerona propone para la canonización de san Ignacio y recogemos el I certamen donde se pide un anagrama latino.

¹⁷⁴ Estas formas del ingenio apenas representadas en nuestra fiesta (*vid. infra* en el comentario que hacemos a los epitafios, 2.4.11, y a las poesías aventureras, 2.4.17) y, sin embargo, en otras celebraciones encontramos anagramas, retrógrados, cronósticos, o laberintos, sobre todo latinos, así Antonio Ortiz, en *op. cit.* f. 25 v. ya recoge un anagrama de Margarita de Austria: “*Rara uitae magistra*”; y, casi un siglo después, el libro de Pinto, *op. cit.*, recoge una producción latina que se enreda casi toda en estos juegos. Para estas formas, F.

libres, los que no quisieron doblegarse a ningún metro y a ningún tema, a las poesías que escribieron las llamó “aventureras”; y dejó para el último lugar, el vergonzante premio “a la peor” poesía, premio que concedían abundantes justas, que no se conformaban con las puyas del vejamen para los escritores.

Dentro aún de esta primera parte del cartel, hay que señalar también los pocos premios y el escaso valor de ellos, algo que pondera el autor de nuestra relación, pues una de las veces, los tilda de “pequeños”¹⁷⁵. Es verdad que muchos de los trofeos son los habituales de otras justas: los guantes de ámbar o de polvillo, los relicarios, los cortes de jubón, las medias de seda¹⁷⁶, pero lo que en otras fiestas corresponde al tercer premio, como son unos guantes, aquí se ofrece al ganador. Por otra parte, solían darse tres premios por contienda y en esta justa sólo se entregan dos para cada oposición y a veces uno sólo. Muchos de los obsequios son libros de teología o de derecho, en concreto siete, y aunque la fiesta tuviera lugar en un colegio, y dentro del ámbito de la ciudad universitaria de Salamanca, no deja de sorprendernos junto con el hecho de que dos de los autores, el P. Suárez y el P. Vázquez sean de la Compañía, y de que el P. Suárez, autor de cuatro de los seis libros, había sido profesor de teología en el mismo colegio donde se festejaba la beatificación del patriarca. Fuera ya de los tributos librescos, es de destacar los crucifijos de pincel, el retrato de Ignacio, y la imagen guarnecida de la Virgen del Popolo, porque trasluce la importancia dada por la Compañía a la evangelización a través de la imagen¹⁷⁷.

Rodríguez de la Flor, “El régimen de lo visible: figuras de la poesía visual”, en *Emblemas. Lecturas..., op. cit.*, donde además se recoge abundante bibliografía sobre el tema.

¹⁷⁵ La mayoría de justas que hemos leído recogen premios más ricos.

¹⁷⁶ Estos premios apenas varían de un certamen a otro, como observa A. Carreres y Catalayud en *op. cit.*, pág. 29. Por otra parte, Entrambasaguas en *Lope de Vega en las justas poéticas de 1605 y 1608*, Madrid, 1958, págs. 57-59, anota con curiosidades costumbristas los regalos ofrecidos en el certamen de 1605. En las notas de la transcripción de la crónica de Salazar, aclaramos cada uno de estos premios.

¹⁷⁷ La importancia de la imagen en la religión jesuita ha sido ampliamente estudiada, remitimos al artículo de John W. O'Malley, S. J., “San Ignacio y la misión de la cultura en la Compañía de Jesús”, *Ignacio y el arte..., op.cit.*, págs. 15-31.

En cuanto a las leyes que se establecieron, junto al adjetivo “constantes” escrito en la primera de las leyes y que subraya el papel fundamental de la métrica en la resolución de estos concursos, nos queremos fijar en el P. Juan de Lugo, al que la ley segunda, determina como uno de los receptores de las poesías, porque a este Juan de Lugo, Uriarte¹⁷⁸ le atribuye la autoría de nuestra relación, defendiendo que Alonso de Salazar es sólo un seudónimo. El cartel estableció sus leyes, entre ellas esta segunda, que quería proteger el anonimato y así la licitud de la sentencia, sin embargo fue burlada por los mismos jueces que escudriñan la autoría de tres composiciones, a las cuales premian: “En gran manera les pesó a los jueces haber alzado la visera a estas poesías tan presto”. Hecho éste que vendría a respaldar las famosas prevenciones que Cervantes¹⁷⁹ mostró ante estas lides.

Dentro de la nómina de jueces, tercera parte del cartel, figura como siempre el patrocinador de la contienda, en este caso el señor Octavio Corsini, pero no se nombra a ningún secretario y, por otro lado, y como ocurría en la mayoría de justas jesuitas, entre el tribunal figura siempre el rector del colegio¹⁸⁰.

¹⁷⁸ En el artículo dedicado a las *Fiestas, que hizo el Insigne Collegio de la Compañía de Iesus de Salamanca A la beatificación del glorioso Patriarca S. Ignacio de Loyola*, Eugenio de Uriarte explica citando a Caballero y al P. Alonso Anadrade que Alonso de Salazar es sólo un seudónimo del P. Juan de Lugo, Eugenio de Uriarte, *Catálogo de obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia española*, III, Madrid, Sucesores de Ribadeneira, 1904. Jose Simón-Díaz nos da las siguientes noticias de él: Madrid, 1583 - Roma 1660, enseñó Filosofía en las Colegios de Monforte de Lemos, Medina del Campo y León (1612-17), catedrático en Salamanca y Valladolid (1617-1621). Profesor de Teología en el Colegio Romano durante veintiún años y cataloga varias de sus obras, que versan sobre escolástica y derecho, y que son posteriores a nuestra fiesta, José Simón-Díaz, *Jesuitas de los siglos XVI y XVII. Escritos localizados*. Más información sobre el P. Lugo en Agustín de Backer, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, Auguste et Alois de Backer, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, Liege, 1861.

¹⁷⁹ “y si es que son de justa literaria, procure vuestra merced llevar el segundo premio, que el primero siempre se lleva el favor o la gran calidad de la persona, el segundo se le lleva la mera justicia, y el tercero viene a ser el segundo, y el primero, a esta cuenta será el tercero.” *Quijote* (II, XVIII).

¹⁸⁰ *Cfr.* con el tribunal de algunas justas jesuitas, por ejemplo en la relatada por F. Ruiz son jueces el Obispo de Girona, S. Martín de Agullana y el P. Onofre Serra, rector del Colegio de la C. de J. en Gerona (F. Ruiz, *op. cit.*, f. 61 v.); y en la que describe F. de Luque, el Marqués del Carpio, el Conde de Palma, el Obispo de Bona, tres canónigos de Sevilla, el Administrador del Hospital de S. Cosme, el prepósito de la casa profesa, el rector del colegio donde se celebra la justa y el Padre Juan de Pineda (F. de Luque, *op. cit.*, f. 23 r.). En las notas a la transcripción del impreso de Salazar, ofrecemos algunos datos de los miembros que compusieron el tribunal de nuestra justa.

El cartel¹⁸¹ con sus asuntos, metros, leyes y jueces fue publicado con el boato acostumbrado¹⁸², en el que predominó el recuerdo del origen caballeresco¹⁸³ de la palabra

¹⁸¹ Aurora Egido en “Cartel de un certamen poético de los jesuitas en la ciudad de Tarazona (1622)”, *Archivo de Filología Aragonesa. Homenaje a Tomás Buesa Oliver*, XXXIV-XXXV (1984), págs. 103-120, reproduce y estudia el cartel que fue fijado con motivo del certamen poético organizado por el Colegio de la Compañía en Tarazona: “Es un cartel de 49’5 cm. de alto x 32’5 de ancho que en su dimensión y formato apenas se distingue de otros publicados por las prensas españolas en el siglo XVII...Lo encuadra una orla sencilla, y los escudos de Jesús y María parecen en los ángulos de la parte superior. Impreso todo él en tinta negra, lleva una inicial ornamentada. El primer párrafo va a renglón seguido y los certámenes, a doble columna... con las rúbricas centradas.” (págs. 113-114). Algunas relaciones recogen noticias de cómo fue el cartel que se colocó en los doseles dispersos por la ciudad: “Imprimióse este cartel en dos pliegos de marca mayor, con una lámina que se abrió para el propósito, de buen tamaño y mejor pensamiento, que fue de nuestro santo padre Ignacio, que cogiendo fuego del cielo de un jesús, que en forma de sol se representaba en él, a la mano derecha, lo arrojaba, y emprendía en el mundo, que tenía con muy buena representación a la izquierda, y en el una letra que decía: “*Vt accendatur.*” Que se entendía con estar todo el globo vestido de llamas. Aludíase en esta empresa al nombre de Ignacio, y a la misteriosa fábula de Prometeo, que estaba en la cabeza del cartel.” (*Relación de la fiesta que en la beatificación del [...] Ignacio fundador de la Compañía de Iesus hizo su Collegio de la Ciudad de Granada...*, *op. cit.*, fols. 4 r. y v.); “Los certámenes eran impresos en dos lenguas, latina y castellana. En tres pliegos de marca mayor juntos, de más de vara y cuarta de caída, arrimados a diversas telas de colores por aforro, cercados de rosas y otras flores imitadas de grande primor y artificio; y en lo alto del testero de cada uno dello, por insignia una fina estampa del glorioso padre S. Ignacio...” (F. Luque Fajardo, *op. cit.*, fol. 2 v.).

¹⁸² La publicación del cartel formaba parte de la fiesta, generalmente iniciaba los fastos, y son muchas las relaciones que nos describen cómo éste era publicado. La manera en que se hacía sigue de cerca algunos de los ritos que son constantes en las celebraciones áureas: el desfile con hombres a caballo o a pie, generalmente disfrazados; el ruido bien de cohetes o de armas, junto con la música de chirimías y trompetas, y atabales; y las luces de hachas o de luminarias cuando la procesión se hacía de noche. El portador del cartel, que solía ser un mancebito hermoso, y su ruidosa comitiva hacían un recorrido por las principales calles de la ciudad, que comenzaba en las casas del patrocinador y terminaba en los lugares en los que el papel era leído y fijado en doseles, estos lugares solían ser la universidad, el ayuntamiento y la entidad a la que era dedicada la fiesta. De allí, lo “trasladarían” los poetas que quisieran presentarse a la justa.

¹⁸³ Según Aurora Egido, la justa deriva en parte de los “puys” provenzales y catalanes, y llevó la competencia caballeresca al campo de las letras (*vid.* A. Egido, *Fronteras de la poesía en el barroco*, pág. 126), el nombre de “justa” deriva de la terminología de los espectáculos caballerescos (F. López Estrada, “La fiesta literaria en la época de los Austrias: contexto y poética”, pág. 184.). Es en la publicación del cartel donde más notorias son las reminiscencias caballerescas, de hecho las encontramos en la mayoría de paseos y fijaciones de carteles: así, para la justa de Granada, desfilan “quinientos soldados” al ruido de atabales y trompetas, y el cartel se lleva en un estandarte, (*Relación de la fiesta que en la beatificación del [...] Ignacio fundador de la Compañía de Iesus hizo su Collegio de la Ciudad de Granada...*, *op. cit.*, fols. 10 r. y v.); y en la de Sevilla, entre todos los caballeros que portan los carteles, Luque Fajardo distingue a uno que “Era un caballero mozo, armado de punta en blanco, con un lucidísimo arnés, en un hermoso frisón, tan bien armado al uso de guerra...Llevaba a sus lados otros dos de a caballo, con golas, morriones y hastas de justa enristradas y delante dos hombres de armas... y atrás un paje de lanza, en que iba pendiente el último cartel” (F. Luque Fajardo, *op. cit.*, fols. 2 r. y v.). Estas reminiscencias caballerescas se conservan hasta en los paseos y fijaciones más complejos, como el celebrado por el Colegio Imperial: “...iban después en hilera decinueve caballeros armados con peto y espaldar, sombrero con plumas, calzarica, y toneletes bordados; correspondían a los doce signos, y siete planetas que hacen fiesta en el certamen. Iban primero los seis planetas, reservándose Apolo para ir entre sus signos, llevaba cada uno una rodela grande orlada de flueco carmesí y pajizo. En la tercera parte de la rodela iba pintado el planeta que se significaba y en lo restante con letras grandes, el certamen que le correspondía. Seguíanse luego con el mismo orden los doce signos con sus rodelas, también caireladas, y estampado en ellos el signo y certamen. Venía el último Apolo, como el principal de la fiesta, con unas armas tan lucidas, y rodela de acero, tan brillante, que no estuvo muy lejos de parecer lo que significaba...” (F. Monforte y Herrera, *op. cit.*, f. 14 r.). No sólo en las fiestas jesuitas, encontramos lanzas, estandartes o escudos, pues, por ejemplo, así se nos describe la publicación de un cartel por la canonización de S. Ramón Nonat en Barcelona: “... iban los atabales de a

“justa”o “torneo”, pues el mismo fue llevado sobre la rodela, que portaba un paje con una “gola de armas” al cuello, además cuando el paje y su particular comitiva, formada por caballeros, hombres disfrazados y estudiantes, llegaron ante el colegio de la Compañía les saludó nada menos que una salva de arcabuceros y ésta dio pie a una escaramuza. Así, como en otras muchas justas o torneos poéticos, el paseo y fijación del cartel de nuestra fiesta, trasladó la ceremonia de desafío¹⁸⁴ de los juegos caballerescos a las lides poéticas; pero el sueño de la caballería no acabó ahí¹⁸⁵, ya que tres certámenes del mismo cartel quisieron volver sobre esa irrealdad no tan perdida: poesías aventureras¹⁸⁶, invenciones y figuras¹⁸⁷.

2.2 EXPOSICIÓN DE LOS POEMAS.

Los versos que se compusieron a este cartel de la justa salmantina, fueron escritos no sólo para ser leídos sino también para ser contemplados¹⁸⁸: la segunda de las leyes ya nos da una pista de cómo la letra se trazaba en el papel¹⁸⁹ para deleitar los ojos, porque requiere de

caballo, con seis trompetas también a caballo, todos de su librea; y despues dello en un hermoso caballo blanco muy bien enjaezado, iba un mancebito con un sayo vaquero de tela de oro muy rica, una guirnalda de flores en la cabeza...y en la mano derecha una lanza en la estaba clavado un escudo y en ella fijado este cartel: *Certamen literario...*” (J. Rebullosa, *op. cit.*, pág. 116).

¹⁸⁴ La ceremonia de desafío la explicamos al comentar el castillo del altar mayor (*vid. supra* 1.1.1).

¹⁸⁵ En otras justas este sueño de la caballería también se prolonga más allá de la ceremonia de paseo y fijación del cartel, así en la justa celebrada en Sevilla, los estudiantes del Colegio de San Hermenegildo, que se presentan al certamen, salen a pasear vestidos de caballeros y “llevaban enhiestas sus lanzas...y por remate, en curiosas tarjetas, sus composiciones, de muy buena letra escritas” (F. Luque Fajardo, *op. cit.*, fol. 5 v.). Y en Gerona con motivo de la canonización de S. Ignacio, se celebra un torneo poético por no poder celebrarse uno caballeresco como se había celebrado para la beatificación, de manera que el torneo poético se plantea a modo de justa entre las diferentes ramas del saber (F. Ruiz, *op. cit.*, fols. 49 r.-52 v).

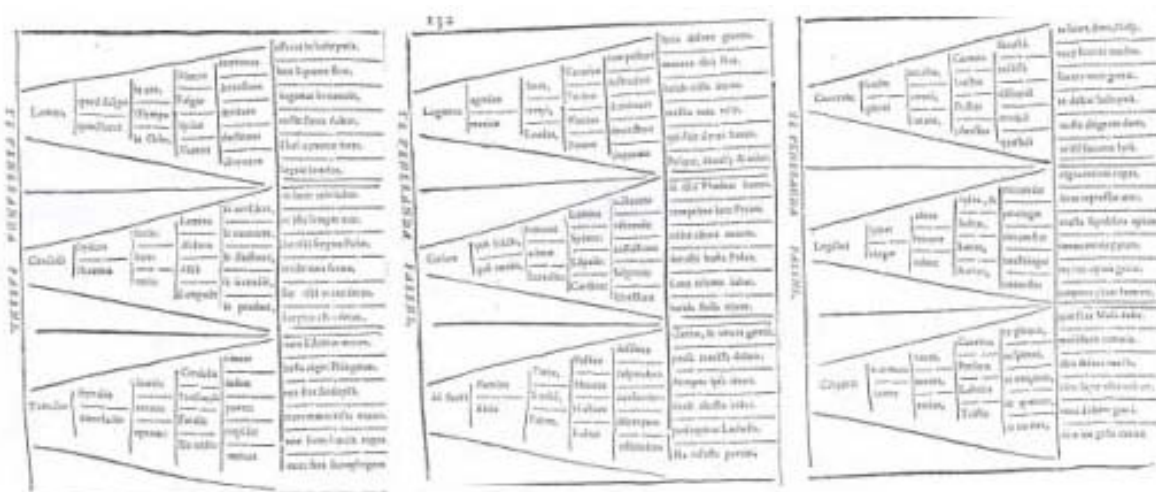
¹⁸⁶ *Vid. infra* 2.4.16.

¹⁸⁷ *Vid. supra* 1.2.2 y 1.2.3.

¹⁸⁸ Simón Díaz llamó a este tipo de poesía, escrita para ser expuesta en los muros, “poesía mural”, varios estudios del filólogo versan sobre ella: *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1977; “La poesía mural, su proyección en universidades y colegios”, *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, 1984, págs. 481-497; *Algunos carteles poéticos del Siglo de Oro*, Madrid, Cuadernos Bibliográficos, 1982. En el primero de ellos, reproduce algunas tarjetas de las que figurarían adornando los muros en las fiestas áureas.

¹⁸⁹ Aunque en nuestra fiesta sólo tenemos un anagrama y en otras hay numerosos juegos de ingenio (*vid. supra* la nota 174), cabe reflexionar sobre el hecho de que la simple distribución en párrafos, que se hace al transcribir un poema estrófico, o el mismo sangrado de líneas, más notorio en la poesía latina, ya imprimen un dibujo en el papel, algo que sin duda era aprovechado en esta poesía mural, pues encontramos los poemas a menudo distribuidos según el metro que utilizan, y ello con fines claramente visuales.

los poetas “un papel de buena letra y grande, y los jeroglíficos pintados para poner en la iglesia”¹⁹⁰; y el certamen decimoséptimo corrobora esta primera impresión, al premiar a los poetas que con mejor letra y labor adornen su tarjeta. Así, tanto las tarjetas como la cuidada escritura de los poemas presentados para las contiendas, se integrarían en los espacios de la fiesta, formando parte de su ornamentación, y “hermosearían” la iglesia y el patio¹⁹¹, al igual que los versos habían adornado con su explicación los efímeros monumentos¹⁹².



¹⁹⁰ Como notábamos al hablar del cartel (vid. *supra* 2.1) es ley obligada en todas las justas.

¹⁹¹ Rengifo en su *Arte poética*, *vademecum* de este tipo de concursos literarios, así lo explica: “¿Qué fiesta hay de Navidad, del Santísimo Sacramento, de la Virgen Nuestra Señora, y de los santos que no busque canciones, y villancicos para celebrarlos?, y aún donde hay personas de letras en semejantes ocasiones, suelen sacar tantos y tan varios metros, que no menos hermosean con ellos las iglesias, y claustros, que con los tapices, y doseles que están colgados.” Díaz de Rengifo, *Arte poética española*, Madrid, Juan de la Cuesta, MDCVI, pág. 9.

¹⁹² Vid. *supra* las redondillas que explican y adornan el tusón erigido bajo el coro.

No diez lustros cabales hà , señora,
 Que vezino al Palacio , en que moriste,
 Te viò triunfar vn Templo , en que ceniste
 La Corona de España , que oy te llora.

No pondero las fugas de la hora,
 Ni cerca de lo alegre hallar lo triste;
 Sino que , en dos Coronas , que tuviste
 Mas , que el Templo , el Palacio te mejora.

Avrà quien diga , en vno , y otro caso,
 Quanta distancia en Mundo , y Cielo reyna;
 I lo que vâ del feretro , à la Alfana?

To , que en vno te vi , y en otro passo,
 Salir de vn Templo , à peligrar de Reyna;
 I de vn Palacio , à descansar de Humana.



14. Pinto, *Llantos Imperiales* ..., Madrid, 1696



15. Almela, *Las Reales Exequias* ..., Valencia, 1600

Pero la muchedumbre¹⁹³ de papeles escritos, que lució sobre los muros colgados, “bordando”¹⁹⁴ las telas y llenando los vacíos de las abundantes pinturas, parece que sedujo al espectador antes que nada por su disposición¹⁹⁵, pues es lo único que Salazar anota en su crónica: la distribución de los poemas en cuatro hileras¹⁹⁶, y la colocación de los jeroglíficos y emblemas hagiográficos, que declaraban las imágenes de los lienzos de “a vara”, en dos lados, al parecer opuestos. Y aún en ello el autor de nuestra relación se muestra lacónico, a la par que ambiguo¹⁹⁷, obviando casi cualquier descripción de los lugares concretos de la iglesia

¹⁹³ El número de papeles también desbordaba y sobresaturaba la decoración, generalmente se señala que son multitud: “..en las entradas de las puertas estaban puestos por las paredes cosa de doscientos papeles de hieroglíficos, emblemas, y versos bien compuestos y escritos, los cuales eran en diez lenguas...”, traduce Tomás Eclesal, *op. cit.*, f. 29 r.; o “Y no menos quinientos papeles de poesías”, como señala el autor anónimo de la (*Relación de la fiesta que en la beatificación del [...] Ignacio fundador de la Compañía de Iesus hizo su Colegio de la Ciudad de Granada...*, *op. cit.*, f. 17 r.). Por otra parte, *cfr. infra* con la cita (nota 195) que recogemos del *Libro de las honras...*, *op. cit.*, donde se atribuye la distribución en dos órdenes al grandísimo número de poemas que se compusieron para la ocasión.

¹⁹⁴ Los poemas, que no lucían en los monumentos erigidos para la ocasión sino que se reservaban para los muros de la iglesia, el patio o el claustro, no eran fijados directamente sobre la pared, pues, salvo en raras ocasiones (*vid. supra* en la nota 165, lo narrado por San Joseph), los papeles con los versos se prendían a las colgaduras que adornaban los espacios de la fiesta. El efecto que debían de causar estas tarjetas escritas encima de las sedas, terciopelos o brocateles es descrito con una metáfora por el cronista de la fiesta que se celebró en el Colegio de Belén con motivo de la mejoría de Carlos II: “...se encargaron las Musas de coronarle con flores del Parnaso en varios poemas latinos y castellanos, que servían de ingenioso bordado a sus ricas y vistosas colgaduras.” (El Colegio de Belén, *op. cit.*, pág. 9).

¹⁹⁵ La forma en que se distribuían los papeles escritos con los diferentes poemas tenía su importancia, pues los cronistas recaban en ella: “los cuales —refiriéndose a los papeles— así por la curiosa pintura que tenían, como por la buena distribución con que se pusieron, parecieron en extremo bien sobre los paños negros.” (Anónimo, *Libro de las honras...*, *op. cit.*, f. 1 v.). También se habla de la proporción que estos papeles escritos guardaban entre sí y con el resto de la decoración, así los más de quinientos papeles que lucieron en el Colegio de Granada para la beatificación de S. Ignacio: “estuvieron repartidos por todo el claustro con muy buena proporción” (Anónimo, *Relación de la fiesta que en la beatificación del [...] Ignacio fundador de la Compañía de Iesus hizo su Colegio de la Ciudad de Granada...*, *op. cit.*, f. 17 r.).

¹⁹⁶ A diferencia de Salazar, la mayoría de los cronistas cuando se refieren a la ordenación en línea de los papeles, habla de “órdenes”. Es la distribución más sencilla y la más habitual de los papeles y sus poemas, que se exponían sobre los muros de las iglesias o patios. Ya Antonio Ortiz, en *op. cit.*, fol. 11 r., nos nombra este tipo de distribución: “..y ceñía cada pieza una como cinta o guarnición hecha de hieroglíficos muy bien pintados, con sus tarjetas casi de una var en cuadro, y versos con agudos pensamientos puestos a breves trechos...”; el anónimo autor del *Libro de las honras...*, *op. cit.*, habla de la disposición de los papeles en dos órdenes, y lo atribuye los numerosos poemas que habían de figurar en las paredes de la iglesia del Colegio Imperial: “El número de papeles que se hicieron fue tan grande, que hubo para poner dos órdenes dellos, alto y bajo, por toda la iglesia” Anónimo, *Libro de las honras ...*, *op. cit.* Y Monforte y Herrera vio el patio de ese mismo Colegio Imperial, vestido con vistosas colgaduras, en las que “Corrían luego en tres órdenes las composiciones que se escribieron al cartel, dulce entretenimiento de cuantos buenos ingenios entraan en la casa.”, Monforte y Herrera, *op. cit.*, pág. 39.

¹⁹⁷ La lectura, que F. Rodríguez de la Flor hace de las líneas referentes a la disposición de los poemas, interpreta que los jeroglíficos de Ledesma figuraron colgados de las paredes de la iglesia (F. Rodríguez de la

o del patio en que se dejaron los versos¹⁹⁸, silenciando la agrupación de los mismos —sólo conocemos la de los jeroglíficos y emblemas, que además podemos deducir que se seriarían de forma cronológica¹⁹⁹—, o de los lazos que establecerían las composiciones con el resto de los ornatos de la fiesta y las muchísimas pinturas²⁰⁰, que debieron ilustrar los versos que no

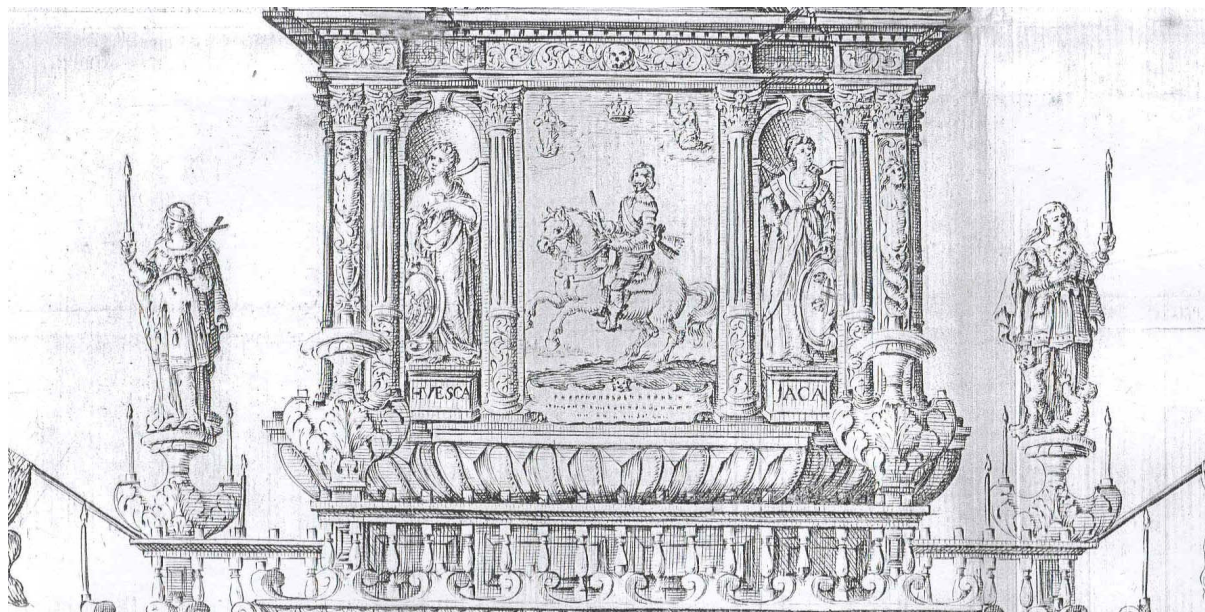
Flor, “Barroco efímero y efímera literatura”, *Atenas castellana*, págs. 68-77), sin embargo, Salazar no deja claro si los “cuarenta lienzos de a vara de largo” eran para los jeroglíficos y los emblemas, o si había cuarenta lienzos para los jeroglíficos y cuarenta para los emblemas. Ambigüedad ésta que aumentó con las vaguedades en torno al número de jeroglíficos: pues si en estas líneas refiere que son cuarenta lienzos los que ilustraron la vida del santo, en la introducción a los jeroglíficos de Ledesma cuenta treinta y cinco, siendo los que el segoviano escribió para esta celebración treinta y tres.

¹⁹⁸ Sin llegar a los extremos de concreción que hallamos en la descripción de los túmulos, pues las relaciones detallan el sitio exacto, dentro del monumento, en el que iban ubicados los poemas, y más aún a veces las mismas composiciones someten sus metros a los órdenes del capelardente en el que van a ser inscritos (así ocurre claramente en el túmulo, que el Colegio Imperial erigió a doña Mariana de Austria, donde en el zócalo del túmulo sólo hay octavas, en el segundo tercio hay dos quintillas y dos tercerillas simétrica, en el globo se inscriben tres tercerillas...etc. (J. Pinto, *op. cit.*, págs. 69-91); encontramos a menudo crónicas de celebraciones que también especifican los lugares en que se ubicaron determinadas poesías. Así, Tomás Eclesal traduce: “Estaban encima de la primera puerta, en entrando al Colegio, tres papeles grandes con letras góticas que se podían leer de lejos. En un lado este epigrama...Al otro lado estaban estos versos sáficos...En medio estaba esta octava castellana...Encima de la otra puerta, más adentro, estaban otros tres papeles grandes, y escritos también con letras góticas en cuatro lenguas. En el del un lado estaban en lo alto cuatro versos hebreos y en lo bajo cuatro griegos. En el del otro lado estaban en lo alto cuatro versos latinos, y en lo bajo, cuatro ingleses...En el papel de en medio estaba esta octava.”, obsérvese que los seis papeles están escritos con el mismo tipo de letra y tienen idéntico tamaño, además se distribuyen en dos grupos de tres, en los cuales el poema del centro no sólo está en castellano, sino que además es una octava (T. Eclesal, *op. cit.*, fols. 71 y 72). Por otra parte, el anónimo autor del *Libro de las honras...*, también se entretiene en la explicación de los lugares, donde fueron fijados algunos poemas compuestos para los enlutados muros de la iglesia del Colegio Imperial: “Entre las demás poesías que hubo en la capilla mayor, fueron dos canciones fúnebres muy grandes y de extremada poesía, adornada cada una con cuatro escudos grandes de las armas de la Majestad de la Emperatriz, que estaban puestas entre los dos órdenes de papeles en medio de los paños de damasco y terciopelo negro, que hacían muy buena y apacible vista. También en los dos lienzos de las paredes del cuerpo de la Iglesia, en medio de los dos órdenes de papeles en el campo negro estaba una canción fúnebre muy grande, con sus cuatro escudos a un lados, y al otro lado, enfrente, una hieroglífica muy ingeniosa del mismo tamaño, con otros cuatro escudos. Y como estaban puestas con tanta proporción y buena correspondencia, que se miraba la una a la otra, como las que estaban en la capilla mayor, hacían una agradable y apacible vista.” (Anónimo, *Libro de las honras...*, *op. cit.*, fols. 1 v. y 2 r.).

¹⁹⁹ Es la distribución que parece más lógica, además Salazar así los ordena en su relación; y en la relación de la fiesta por la beatificación de S. Ignacio encontramos también así dispuesta la hagiografía del santo en jeroglíficos: “Alrededor de las paredes sobre la colgadura había tres órdenes de tarjetas con este artificio: en tercetos, todos los pasos de la vida del santo, por cada uno un terceto en su tarjeta, que eran que fueron los años que vivió nuestro santo Padre. Debajo, había otras 65 jeroglíficas en extremo bien pintadas, que contenían otros 65 pasos de la misma vida con correspondencia de los tercetos. En la tercera hilera había muchas epigramas en latín, griego y hebreo y toda suerte de versos, sonetos, canciones, glosas, octavas en cinco o seis lenguas...” Anónimo, *Relación de la fiesta de N. P. S. Ignacio que en Madrid se hizo a 15 de Nouiembre de 1609*, en Simón - Díaz, *Relaciones de sucesos...*, *op. cit.*, págs. 69-70.

²⁰⁰ La pintura no sólo debió de ser, en nuestra fiesta, imagen de las almas de los jeroglíficos y emblemas, sino que parece, ilustró otros poemas a juzgar por el número de pintores que participaron y por la hipérbole del pintor que hizo “ducientas tarjetas”; además, en el certamen de las redondillas, Fray Juan Arce hace unos jeroglíficos a “la pintura del B. Ignacio metido en una laguna”, tal vez esta pintura figurara ya para iluminar el resto de redondillas, pues carece de los procesos metafóricos a los que se somete la imagen de un jeroglífico o de un emblema. Sin embargo, nada señala en torno a los lazos establecidos entre los versos y sus

eran el alma de ninguna imagen. Casi nada sabemos²⁰¹ pues, de ese libro en la pared que formarían los poemas de nuestra justa.



16. Jarque, *Augusto Llanto ...*, Zaragoza, 1665

pinturas, información ésta que sí que dan otras relaciones: “Correspondiente a la del Rey *la silla*, estaba pendiente en el dosel un retrato suyo, armado de cintura arriba, con la celada en un bufete y un tusón al cuello ... Y debajo del retrato estos versos latinos....A la silla de la Reina correspondió un retrato suyo, con una saya carmesí...y debajo estos versos...” (Antonio Ortiz, *op. cit.*, fols., 3r. y 3 v.). Una muestra de esta relación entre pintura y poesía es el epitafio que bajo el retrato de Felipe III figuró en el túmulo que le dedicó la ciudad de Zaragoza, el grabado, que de dicho túmulo se conserva, muestra en su dibujo las líneas correspondientes a los versos J. A. Jarque, *op. cit.* (fig. 16).

²⁰¹ En otras relaciones se describe el tipo de letra con el que van escritas algunas tarjetas o el tamaño de las mismas *vid. supra* la cita de Tomás Ecclesal en la nota 198, donde se especifica que los poemas que estaban sobre las puertas estaban escritos en letra gótica, y las hojas eran mayores. También se llega a especificar el color de las grafías, así en la relación del P. Rajas no sólo las reproduce (la fig. 6) sino que además se cuenta, por ejemplo, que en una tarja negra, que pendía de la mano derecha de una figura de Augusto, destacaban en blanco unas letras y en oro otras de la misma inscripción (P. Rajas, *op. cit.* pág. 80).

2.3 SENTENCIA

Si el cartel convocaba a los poetas a que escribieran los versos que luego lucirían los muros engalanados de las capillas y claustros, y que se leerían en la iglesia, convertida en teatro para la ocasión, la sentencia²⁰² y el vejamen²⁰³ resolvían cuáles de estos versos habían de recibir los premios y cuáles las puyas de los jueces. Loas y tributos, o por el contrario, baldones e insultos podían ser recitados en verso, y dar lugar a la sentencia, o a su opuesto, el vejamen. En la sentencia, se leían los premiados en cada certamen, el porqué de ese premio y los regalos correspondientes, y en el vejamen, la ironía generalmente bajo el escudo de la alegoría²⁰⁴ declamaba los errores cometidos por los poemas perdedores; aunque, los límites no siempre están tan definidos y en muchas sentencias, sobre todo si en la justa no hay vejamen, descubrimos agudas sátiras y sus correspondientes alegorías contra los participantes del concurso.

Tanto la sentencia como el vejamen formaban parte de la “puesta en escena” de la justa poética²⁰⁵, en la cual junto al grueso de la lectura de los poemas participantes, los

²⁰² Para la sentencia, *vid.* F. Carreres y Calatayud, *op. cit.*, pág. 35. Por otra parte, A. Egido en la edición que hace al *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró a D. Pedro Apaolaza*, comenta detenidamente la sentencia escrita por Andrés de Uztarroz, A. Egido, *op. cit.*, págs. XXVI y XXVII.

²⁰³ El vejamen se encargaba de satirizar a los que habían participado en el certamen poético, y así lo define el *Diccionario de Autoridades*: “En los certámenes, y funciones literarias es el discurso festivo, y satyrico, en que se hace cargo à los Poetas, ù otros sugetos de la funcion de algunos defectos, ù personales, ù cometidos en los versos”, *Auts.* Tanto F. Carreres y Calatayud en *op. cit.*, pág. 30, como W. F. King en *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, págs. 91- 92, estudian esta parte de la justa poética. W. F. King, además, señala los orígenes del vejamen en los *actus gallicus* que había de sufrir el candidato a doctor en las universidades españolas y que probablemente fue instituido por primera vez en la universidad de París; hay un poemilla “jocosero” y curioso, que se lee en una de las justas celebradas por la beatificación de santa Teresa en el que se recuerdan los orígenes universitarios del vejamen, pues el poemilla es “un vejamen a nuestra gran doctora”, D. de San Joseph, *op. cit.* f. 40 r.. Junto a estos estudios, el libro de José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, aunque trate de academias y no de certámenes, no sólo define el vejamen (pág. 15), sino que también recoge abundantes vejámenes celebrados en academias literarias.

²⁰⁴ M^a Soledad Carrasco Urgoiti lo considera como “un subgénero de la alegoría barroca”, M^a S. Carrasco Urgoiti, “La oralidad del vejamen de academia”, *Edad de Oro*, pág. 49. Una de las alegorías más frecuentes es la del sueño, como explica W. F. King, *op. cit.*, pág. 92.

²⁰⁵ La celebración de la justa, que había comenzado con la publicación del cartel, continuaba con la el acto de entrega de premios, la cual o bien tenía lugar en el teatro universitario o del colegio que celebrase la justa, o bien en la iglesia. Cuando la lectura de poemas y la entrega de premios tenían lugar en la iglesia, como

premiados e incluso algunos más, se podían declamar otros versos: desde oraciones, hasta poemillas satíricos, e incluso diálogos escritos para la ocasión²⁰⁶. Dentro de ese marco, que encuadraba las composiciones presentadas a los distintos certámenes, se recitaba la sentencia

sucede en la mayoría de las justas promovidas con la ocasión de alguna fiesta jesuita, se levantaba un tablado y sobre éste, se disponían las sillas donde se sentarían los jueces y un bufete con los premios (A. Carreres y Calatayud, *op. cit.*, pág. 36, recoge disposición del lugar donde se celebró la justa por la beatificación de santa Teresa en Valencia, en 1622, y explica como el bufete se hallaba cubierto por un tapiz de brocado y los premios se guardaban en fuentes de plata. Las noticias que se desperdigan por otras relaciones describen generalmente el tablado, con las sillas para el tribunal y el bufete con los premios, *vid.* Diego de San Joseph, *op. cit.* Fols. 3v., 40 r., si bien a veces se habla de dos tablados como en la justa celebrada en Gerona con motivo de la canonización de S. Ignacio, F. Ruiz, *op. cit.* fol. 62 v.). Junto a ese tablado, que serviría no sólo de asiento al tribunal sino también de espacio escénico para los actos de la entrega de premios, aparece muchas veces el púlpito desde el que se podía a su vez recitar oraciones preliminares y versos ganadores, y los asientos dispuestos para un público siempre numeroso.

²⁰⁶ W. F. King describe los actos que se llevaban a cabo para la lectura de los poemas del certamen: se comenzaba con una oración, en prosa o verso, de carácter grave; a esta oración le seguía la lectura de unas premáticas siempre humorísticas; después se leían los poemas; por último el vejamen o la sentencia (W. F. King, *op. cit.*, págs. 91-93). Aunque W. F. King extrae estas conclusiones basándose principalmente en la relación de un certamen literario, con lo que no abarca la variedad de actos que se celebraban para leer los poemas que van desde diálogos: “El otro tablado (había dos) se armó junto al púlpito, en el cual después de haber leído algunos papeles que se habían de premiar y otros a la devoción, seis niños de las escuelas de la Compañía, con salado donaire y gracia, igual al artificio, representaron un diálogo introductorio...” (F. Ruiz, *op. cit.* fol. 62 v.), hasta comedias: “Jueves a catorce de Junio por orden de los consellers se hizo un grande tablado en el coro bajo de nuestra iglesia que lo tomaba todo, para que en él, se representase un coloquio o comedia que los padres de la Compañía de Jesús habían prevenido, como veremos, y se diesen los premios a los que habían escrito al certamen de la Ciudad” (J. Rebullosa, *op. cit.*, pág. 335). Después de los preliminares y antes de los versos que concluirían el acto, seguiría la lección de los poemas ganadores y la entrega de premios a sus autores: “Estaban los jueces enfrente del púlpito en lugar eminente, tenían los premios en un bufete con su tapete de seda, los cuales iban dando así como se leían, acompañándolos mucha diferencia de música de instrumentos y voces” (D. de San Joseph, *op. cit.*, f. 40 r.). Gestos y movimientos contribuirían a la dramatización de estos actos, como recoge el libro de las fiestas celebradas con motivo de la beatificación de santa Teresa: “Leyó los papeles (que permitió la brevedad del día) Lope de Vega Carpio...Oró primero en verso un rato, que a todos pareció brevísimo, según la eminencia con que lo hizo, la gravedad y gracia que tuvo en el decir, la propiedad y espíritu en sus acciones, la dulzura y eficacia en su razonamiento, la autoridad y devoción del asunto, la moción y ternura que causaba en los circustantes cada vez que, exclamando y volviéndose a la santa, la reverenciaba desde el púlpito, con el bonete en la mano.” (D. de San Joseph, *op. cit.*, fols. 3 v. y 4 r.); *cfr.* con lo que respecto a la lectura del vejamen en las academias dice S. Carrasco Urgoiti, art. cit. Además de ello, hay relaciones que recogen la música de ministriles como una parte más de la escenografía de estos actos de lectura: “...llenóse el resto con la lición de algunas poesías del torneo, interpolando sus consonantes, música de ministriles...” (F. Ruiz, *op. cit.*, f. 62 v); y *cfr. supra* con la última cita extraída de la relación de San Joseph. La duración de la lectura variaba y muchas relaciones apelan a la brevedad de la sesión para no recitar parte de los poemas, sin embargo tenemos noticias de lecciones que duraban varias tardes: “Leyéronse en esta fiesta solos los versos premiados y los demás se fueron leyendo cada una de las tardes de la octava, en que hubo fiesta en casa.” (D. de San Joseph, *op. cit.*, f. 40 r.). Hay una relación interesantísima la de Felipe Alegre, *Torneo poético en loor del ilvtrísimo y reverendissimo Señor Don Fray Josef de Linàs, Arzobispo de Tarragona....*, Zaragoza, Pasqual Bueno, MDCXCV, que narra pormenorizadamente la puesta en escena de la justa poética que se llevó a cabo en el Colegio de la Compañía; otras referencias a estos actos, encontramos en F. Luque Fajardo, *op. cit.*, fols. 2 r.-17 r., con transcripción de la obra teatral y poemillas satíricos; y en Monforte y Herrera, *op. cit.*, fols. 71 r. y v., que detalla la participación Medrano y Lope en estos ceremoniales. Para la teatralización de certámenes y academias, *vid.* además, de A. Egido, “Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias.”, *Fronteras de la poesía en el barroco*, M., Editorial Crítica, 1990, págs. 138-166 y el de M. Blanco, art. cit.

y el vejamen, bien en los preliminares, como presentación; bien al final, como conclusión y clausura²⁰⁷.

Por eso, no es extraño que Salazar escribiera una sentencia para introducir los poemas vencedores o *quasi* vencedores en las lides planteadas por el cartel, si bien no lo hizo en verso y, por supuesto, ésta no debió recitarse sobre el tablado donde tendría lugar la lectura de las poesías, además cada parte de la sentencia de Salazar sirve de preliminar a cada una de las contiendas que trata, y no juzga en bloque todos los poemas escritos para el concurso. Ya que, en definitiva, la sentencia escrita para nuestra fiesta, no pertenece al momento de la "puesta en escena" de la justa, sino al tiempo en que Salazar redacta su relación y se constituye como un artificio más, para recrear la celebración ocurrida en el colegio de Salamanca, en enero de 1610. Un artificio, al que Salazar bautizó como "sentencia", aunque se sirviera de dos de las técnicas fundamentales del vejamen: la ironía y la alegoría.

Las ironías de Salazar comienzan desde el principio de su crónica del certamen —en la primera parte de la relación nada sabemos de sus gracejos—, así para presentarnos el cartel, recurre a las típicas citas bíblicas o a los saberes de la Antigüedad, mediante los cuales puede justificar el acto de la fiesta que quiere contarnos, y sin embargo, entre los versículos veterotestamentarios y las fábulas mitológicas, deja caer ya algún equívoco que resta seriedad a esta primera presentación.

Pero las primeras ironías se acrecientan después de habernos trasladado contiendas, leyes y jueces y, sobre todo, bajo el marbete "Sentencia y poesías", pues aunque articula sus líneas con uno de los problemas de Aristóles y se sirve, además, de la emblemática y de la mitología, no deja de sorprendernos con continuas gracias que van desde las orejas de Midas,

²⁰⁷ Además de la variedad de actos preliminares y epilogales de la lección de poemas, existe una heterogeneidad en el orden en que estos se llevan a cabo, contrastando ambas cosas con la uniformidad de los carteles que siguen prácticamente una misma estructura.

que según nuestro autor le hubieran crecido igual si hubiera dado el premio a Apolo, hasta el escudo de Aquiles, devuelto a Ajax por el mar, igual que serán devueltos los premios injustos a los poetas no galardonados, gracias al río Tormes. Tanto el problema diez de Aristóteles como las chanzas sobre la fábula de Aquiles y sobre el tópico, que asomaba en todas las fiestas, de la mitificación del río²⁰⁸ van encaminadas a justificar la decisión de los jueces, pues a decir de Uriarte, hubo algún poeta descontento de no llevarse ningún premio, que tuvo muy malos modos con el P. Juan de Lugo²⁰⁹. Por eso, quizá, su sentencia fustiga en general, sin decir ningún nombre.

A la reflexión sobre la cuestión décima de Aristóteles, le va a seguir la figuración alegórica por la cual Salazar nos va a ir presentando cada uno de los certámenes y los poemas presentados. Esta figuración alegórica, que también sazonará con sus gracias, consiste principalmente en una personificación de los poemas de cada contienda, los cuales se diferencian unos de otros por la forma de ir vestidos o por los instrumentos que portan.

La personificación de los poemas, y su distinción según sus vestimentas e instrumentos, pudo ser sugerida por la representación, que Cesare Ripa²¹⁰ había hecho de la

²⁰⁸ A los espacios reales de la fiesta: la ciudad, la universidad, la iglesia, y a los efímeros contruados sobre ellos, los autores de relaciones superponen sus espacios fantásticos en una utopía cargada de saberes mitológicos, referencias históricas, citas eruditas y una importante carga de panegirismo; por eso, Salamanca se convierte en la Atenas castellana (*vid.* el libro de F. R. de la Flor, *Atenas castellana, op. cit.*), en la que, como luego explicará Salazar no se pueden premiar ciertos poemas que no serían dignos de ella; y su río se puebla en los poemas de la justa de ninfas y cisnes (*Cfr.* con lo que dice a propósito del Turia, A. Carreres y Catalayud, *op. cit.*, pág. 43 y también con las ninfas del Ebro que sacan a relucir algunos de los poetas del *Certamen por Apaoloaza*, ed. cit.). Pero aquí, Salazar parece estar a vuelta de esos tópicos y se mofa de la mitificación del Tormes.

²⁰⁹ Uriarte, *op.cit.*

²¹⁰ En la primera edición de 1593 ya aparece dicha caracterización, C. Ripa, *op. cit.*,pág. 217; aunque nosotros citamos por la traducción que J. Barja hace de la que apareció en Siena en 1613: Cesare Ripa, *Iconología*, ed. de J. Barja y otros, Madrid, Akal, II, 1996, págs. 218-222. Aunque la caracterización de los distintos poemas que participaron en el certamen de 1610 pueda haber sido inspirada por Ripa, lo cierto es que la personificación de la poesía o la metáfora de las vestiduras para explicar distintos aspectos de la misma goza de larga tradición (*vid.* A. Porqueras Mayo, “Cervantes y la teoría poética”, *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Antropos, 1991, págs. 83-89; y *cfr.* “No es forzoso el metro al poeta, mas es una cosa que atavía y orna mucho a esta dama dicha poesía...” López Pinciano, *Philosophia*

poesía y de los distintos géneros de ésta. Pues el perugino no sólo recoge varias imágenes de la poesía, siempre representada como una “hermosa joven” o como “mujer”, sino lo que es más interesante para nuestra relación, incluye en su *Iconología* las imágenes del poema lírico²¹¹, el poema heroico²¹², el poema pastoril²¹³ y del poema satírico²¹⁴, y las diferencias entre éstos vienen dadas sobre todo por los trajes y los instrumentos que llevan; además, excepto en el caso del poema lírico, cuyo esbozo sigue siendo el de una mujer, el poema heroico, el pastoral y el satírico son trazados como un hombre o un joven, igual que en la alegoría imaginada por Salazar.

A las figuraciones de la *Iconología*, Salazar añadió otras y estableció una particular jerarquía entre ellas, jerarquía que se podía leer en las poéticas²¹⁵ de su tiempo y de la que participaron los poetas de nuestra justa. La escala, que el autor de nuestra relación propone, se rige en torno al tipo de verso que se emplee, pues éste puede conferir mayor o menor “gravedad” a los poemas, y podríamos ordenarla de este modo: poemas en metros latinos, poemas en verso endecasílabo, poemas octosilábicos. Así, los poemas latinos son representados con “sobrepellices” y “sotanas”, vestidura típica de los clérigos; de los escritos en endecasílabos, se dice que son “gente de capa negra”, es decir, “gente ciudadana, decente,

Antigua Poética, Madrid, CSIC, 1973, pág. 208; por otra parte, *cfr. infra* con la teoría de la Verdad vestida de Gracián, que explicamos en el punto 3.1.2 para hablar de los jeroglíficos de Ledesma.)

²¹¹ “POEMA LÍRICO: Mujer joven que sostiene una Lira con la siniestra, sujetando un Plectro con la diestra. Ha de ir vestida con un traje de variados colores, gracioso y atildado, manifestándose con ello que en una sola cosa y apariencia otras muchas sin duda se contiene. Y llevará además una cartela con un letrado que dice: *Brevi complector singula cantu*”, *ibid. supra* pág. 221.

²¹² “POEMA HEROICO: Hombre de muy regia majestad, vestido con traje muy grave y sustuoso. En la cabeza tendrá una corona de Laurel, sujetando una Trompa con la diestra, con un letrado que dice: *Non nisi grandia canto*.”, *ibid. supra* pág. 221

²¹³ “POEMA PASTORAL: Joven de muy sencilla y natural belleza, que lleva una siringa entre las manos y sandalias abieras a fin de que se vea la desnudez de sus pies. Sobre él se han de poner estas palabras: *Pastorum Carmina ludo*.” *ibid. supra* pág. 221

²¹⁴ “POEMA SATÍRICO: Hombre desnudo con rostro muy alegre, y aun procax y atrevido que aparece sacándonos la lengua y con un Tirso en la mano. Sobre él se verá escrito lo siguiente: *Irridens cuspide figo*.”, *ibid. supra* pág. 222.

²¹⁵ Al hablar de cada certamen, tanto de la presentación que hace Salazar como de los poemas que recoge, los relacionaremos con las poéticas que cercan nuestra justa, *vid. infra*.

bien nacida y criada”²¹⁶, o que llevan “hábito largo” como los eclesiásticos o los estudiantes, entre estos, las octavas tocan trompetas y atambores, y los tercetos, en cambio, tañen sonajas y panderos; los poemas octosilábicos nos son dibujados con “jubones sencillos y calzones de lienzo”.

Pero Salazar también vistió otras composiciones, y no lo hizo regido por el verso o por la supuesta “gravedad” que conllevaba el escribir en un metro u otro, así a los primeros poemas premiados los llama “poesías de capa y gorra”, metáfora que emplea para contarnos que al ir así, embozadas²¹⁷, llevaban escondidos sus nombres, a pesar de lo cual los jueces descubrieron quiénes eran sus autores, y no sólo por el supuesto resplandor de sus nobles autores sino levantándoles su visera; a los sonetos portugueses los disfraza también con capa como a los castellanos, sin embargo especifica que la capa es de bayeta y les añade “las botas nuevas”, vestiduras éstas, que según el autor de nuestra relación, eran típicas de los lusitanos²¹⁸; por último, a las poesías aventureras, les colgó “mil trajes y figuras diferentes”, por estar escritas en distintos metros, estos trajes y figuras además no les ceñían, significando así que no se había sujetado a ningún asunto.

Desde esta personificación de los diferentes tipos de poesía, basada, principalmente en el metro empleado, era difícil no hablar de la cojera de algunos de los versos, pues la metáfora había sido empleada ya desde la Antigüedad para denominar algunos metros, (el “coliambo” era llamado “yambo cojo”, o nuestro “pie quebrado”), aparece por doquier en las sentencias y vejámenes²¹⁹ de estos concursos áureos, cuya disposición era principalmente

²¹⁶ Ésta es la definición que da Covarrubias en su *Tesoro de la lengua*.

²¹⁷ En la transcripción de la crónica de Salazar, copiamos la definición literal del *Tesoro*, vid. *infra* nota 446.

²¹⁸ Vid. *infra* punto 2.4.13.

²¹⁹ Cfr. con uno de los vejámenes que recoge A. Carreres y Calatayud: “...en mala luna engendrados,/ con unos pies han venido/ cojos, enfermos, llagados./ Esto traen por remate/ de su infamia, y así vienen/ a la

métrica²²⁰. A decir de Salazar —reelaborando el tópico recurrente en las justas de los siglos de oro y dándole un carácter local—, muchos fueron los poemas cojos, ya que al comienzo del certamen ya hubo que mandar una turba de poemas al Hospital de San Antón²²¹; de la cojera tampoco se librarán los versos ataviados con “sobrepellices” aunque en principio bajo la sotana son disimuladas las “manqueras de pies”; y por supuesto, en la lid dedicada a la pierna herida del santo y su curación por obra de S. Pedro, necesariamente han de intervenir pies sin concierto.

Si las cojuelas quintillas necesitan más de la intervención del apóstol que el mismo beato, las coplas del pie quebrado se asustan ante el castigo de sala que se iba a infligir al mismo patriarca, los romances son tan malos que espantan más al demonio que el billete escrito por san Ignacio, y las redondillas salen casi deshechas de la misma laguna helada en la que Íñigo se había metido por salvar al lascivo mancebo, porque Salazar colma la alegoría de la personificación de los diferentes poemas integrando los versos en el asunto de las contiendas.

Pero las imágenes de las octavas tañendo trompetas y tambores, de las agudas quintillas de calzones de lienzo necesitadas de un milagro de S. Pedro por su cojera, de los sonetos de capa negra, de las redondillas *maltrechas* por salir de la laguna helada... en fin, de los poemas de cada certamen personificados, lejos de ser representados estáticamente, como en el libro en el que pudo inspirarse Salazar, la *Iconología* de Cesare Ripa, entran y salen, vienen y se van, con movimientos escénicos que sugieren las entradas y salidas de los actores sobre el escenario de un teatro. Ese teatro y su fantástico escenario parece ser igual que el tablado que se erigiría con ocasión de nuestra justa, pues al principio de la sentencia la turba

palestra y combate,/ con más muletas, que tienen/ Guadalupe y Monserrate.”, A. Carreres y Calatayud, *op. cit.*, pág. 31.

²²⁰ La diferencia entre un certamen y otro era principalmente métrica.

de poesías se presenta sorprendiendo al tribunal de jueces y, casi al final de la misma, las aventureras derriban “un atajo de tablas”. Un teatro irreal como sus figurantes, que desaparece cuando Salazar olvida su alegoría y se convierte en fiel cronista de los actos de la justa, introduciendo las poesías con un escueto “leyóse”, o refugiándose en la brevedad del tiempo para silenciar muchos versos²²².

²²¹*Vid. infra* la nota 444 de la transcripción.

²²² Partes de la sentencia de Salazar aparecen prácticamente copiadas en dos relaciones de fiestas jesuitas posteriores, la de Monforte y Herrera, *op. cit.*, y la de Francisco Ruiz, *op. cit.*: Cfr. “Temerosas las redondillas, que pedía el segundo certamen del orgullo militar, bombardas, tiros, y estruendo que traían los heroicos, vinieron tarde y pocas...” (f. 7 v.), “No hubo nadie, como el tiempo era a propósito, que no quisiese probar la laguna helada, cantando un soneto, como el tercer certamen pedía...” (f. 22 v.), del libro de Monforte; y “...Espantó de lejos una tropa de gente carirredonda...” (f. 96 v.), “Porque odes venían tan malas y estropeadas que más necesidad tenían ellas de medicinas y de la visita del cielo que el santo que trataban...inviéronlas al Hospital de San Lázaro” (f. 101 v.), “...en su librea parecían castellanas, por otra latinas” (f. 122 r.), del libro de Francisco Ruiz. La lectura de relaciones anteriores por parte del cronista de una nueva fiesta debía de ser habitual, y más en el caso de los jesuitas, que conservarían en sus bibliotecas ejemplares de éstas, así el P. Felipe Aranda en su *Honorario mavsoleo, y pompa fvneral en las exequias que a la muerte de su Serenissima Reyna, y Señora Doña Luysa Maria de Borbon celebrò la imperial ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1689, recuerda no sólo las relaciones del P. P. Pablo de Rajas y Juan A. de Jarque, sino también las de Uztarroz: “Volaron entre la cima las dos jesuitas —las plumas— de los muy R.R.P.P. el P. Pablo de Rajas, y el P. Juan Antonio Xarque, y la eruditísima de nuestro célebre cronista el doctor Juan Francisco Andrés” (pág. 8).

2.4 POESÍAS

2.4.1 *Las octavas*

La justa se inaugura con un certamen que exige la composición de seis octavas para narrar el episodio que dio lugar a la conversión de Íñigo: la herida de bala que sufrió durante el asedio de los franceses al castillo de Pamplona. Comienza, entonces, la contienda poética en el momento que empieza cualquier referencia a la vida del santo: allí donde el mismo patriarca deseó que se iniciase su autobiografía, pues de aquel Íñigo mundano, anterior a la herida de Pamplona, el patriarca apenas quiso guardar el recuerdo de unas líneas: “Hasta los veintiséis años de su edad fue hombre dado a las vanidades del mundo, y principalmente se deleitaba en el ejercicio de armas, con un grande y vano deseo de ganar honra”²²³.

Este primer jalón del devenir del beato Ignacio ya lo hemos visto representado en la decoración de la Iglesia, con aquella alegoría profusamente ornamentada de perlas, oro, rubíes, platas, que Salazar colma y enriquece con sus denodadas hipérboles. Las octavas exigidas a los poetas también van a participar de la alegoría, pues si bien los esforzados vates han de narrar los sucesos de la defensa de las murallas pamplonesas, la herida de falconete y la casi inminente muerte de Íñigo, sobre todo deben ponderar que aquellos hechos dieron “principio al edificio espiritual de su vida”: es decir, aquel castillo, asediado por las tropas de Francisco I, pasa a significar la conversión de Ignacio, piedra donde se asienta toda la labor del patriarca, y que los espectadores de Salamanca ya habían visto culminada en ese ingenio, levantado en medio del altar, que tenía mártires de la Compañía como soldados de posta, al mismo Ignacio de castellano, y jesuses por doquier.

²²³ S. Ignacio de Loyola, ed. cit., págs. 100-101.

Otra alegoría que, junto con la del castillo, quiere explicar el episodio de la biografía ignaciana, es la de la guerra como milicia espiritual, alegoría de larga tradición que arranca del *Libro de Job*²²⁴ y que en la *Carta de San Pablo a los Efesios*²²⁵ se explica con multitud de equivalencias.

Las armas del siglo y sus mundanas contiendas, trasladadas así en escudos, yelmos y lorigas del espíritu para la eterna lucha contra el mal, darán abundantes frutos en la literatura, como señala Wardroper en su *Historia de la poesía lírica a lo divino*²²⁶. Alguno de esos frutos se desperdiga a lo largo de nuestra fiesta, en sus letras e imágenes, pues la milicia espiritual que propone a los efesios el apóstol S. Pablo, parecía venir encarnada a la perfección en el beato Ignacio. Su pasado militar, aunque exagerado²²⁷, facilitaba enormemente la metáfora, una metáfora que sería además brindada por el mismo Ignacio en aquel afectado gesto de ofrecer las armas y velar en Monserrate²²⁸, como si se tratase de un libresco caballero, que después subrayaría al escribir “La meditación de las dos banderas” para sus *Ejercicios Espirituales*²²⁹; y que por fin, sellaría en el nombre dado a su religión—

²²⁴ “*Militia est vita hominis super terram; Et sicut dies mercenarii, dies eius*” (Job, 7,1).

²²⁵ “*De caetero fratres confortamini in Domino, et in potentia virtutis eius. Induite vos armaturam Dei, ut possitis stare adversus insidias diaboli: quoniam non est nobis colluctatio adversus carnem et sanguinem: sed adversus principes, et potestates, adversus mundi rectores tenebrarum harum, contra spiritualia nequitiae, in caelestibus. Propterea accipite armaturam Dei, ut possitis resistere in die malo, et in omnibus perfecti stare. State ergo succincti lumbos, vestros in veritate, et induti lorica iustitiae, et calceati pedes in praeparatione Evangelii pacis: in omnibus sumentes scutum fidei, in quo possitis omnia tela nequissimi ignea extinguere: et galeam salutis assumite: et gladium spiritus (quod est verbum Dei) per omnem orationem et obsecrationem orantes omni tempore in spiritu: et in ipso vigilantes in omni instantia, et obsecratione pro omnibus sancti...*” (Eph., 6,10-18).

²²⁶ B. Wardroper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad Occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, págs. 15-17.

²²⁷ El pasado militar de san Ignacio ha sido exagerado hasta la saciedad, quizá también por ese comienzo de su autobiografía donde el patriarca habla del “ejercicio de armas”; sin embargo, como dice Cándido de Dalmases, Íñigo no fue nunca un militar de profesión, como no lo fueron su padre ni su hermano mayor, sino simplemente un gentilhomme al servicio del Virrey de Navarra que, si se le presentaba la ocasión, empuñaba las armas y participaba en expediciones militares. C.de Dalmases, *op.cit.*, pág. 32.

²²⁸ Sobre la vela de las armas en Monserrate tratamos al comentar el castillo del altar mayor, *vid. supra* 1.1.1.

²²⁹ Para la “La meditación de las dos banderas” y el nombre de “Compañía” *vid. supra* 25.

Compañía de Jesús—. Esta última alegoría se observa especialmente en el poema de Antonio Uceda.

Para cantar a ese castillo (del mundo y del espíritu) y su batalla (del siglo y eterna) no podía haber otra estrofa mejor que la octava, consagrada desde Boiardo y Ariosto a la poesía narrativa, y que en España, tras una feliz adaptación de Boscán y Garcilaso, fue estrofa claramente elegida en la composición de la poesía épica. Sin duda, contribuyó a ello la traducción que, en octavas, había hecho Jerónimo Ximénez de Urrea del *Furioso*, así como el que Ercilla empleara dicha estrofa en su *Auracana*²³⁰.

Salazar con uno de sus habituales gracejos también advierte en la introducción del certamen, el vínculo existente entre la estrofa y el tema bélico propuestos —las octavas entran haciendo un “gran ruido de pífanos, atambores, trompetas y otros instrumentos bélicos” y pintan “una guerra tan al vivo”—, y nos señala, casi sin querer, que los versos ganadores de la contienda han sido escritos como el comienzo del que podría ser el primer canto de un soñado poema épico, narrador de las vicisitudes del beato Ignacio.

Nada había de extraño, aún obviando el supuesto carácter militar de la Compañía y de su marcial jefe, en que los avatares de un beato se cantaran desde una perspectiva épica, y más en el Siglo de Oro español, pues la temática preferida nuestro *epos* áureo tenía un carácter eminentemente religioso y había escogido como héroes de sus versos al mismo Jesucristo y a la Virgen María, a personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, y a santos postbíblicos bien de fama universal (como S. Jerónimo o S. Francisco), bien de resonancia

²³⁰ Pierce Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1961, pág. 216. Según Baehr, es el mismo Ercilla quien inaugura en la primera parte de la *Auracana* la notable tradición épica de la octava real en España, R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973, pág. 288. De hecho, casi todas las poéticas del momento señalan la octava como el metro óptimo para la heroica, *vid.* L. A. Carvallo, *op.cit.*, pág. 320, Pinciano, *op. cit.*, pág. 250 y Cascales, *op. cit.*, pág. 172. Esta identificación de la octava con la materia épica se observa también en el certamen poético, que el colegio de Madrid celebraría a propósito de la canonización de S. Ignacio y de la beatificación de S. Francisco Javier, pues la undécima contienda propone octavas para narrar las navegaciones de san Francisco, Monforte y Herrera, *op. cit.*, f. 9 (v.).

local²³¹ (como S. Isidro o S. Diego de Alcalá)²³². Por otro lado, desde la muerte de S. Ignacio hasta la celebración de la fiesta y de su justa, inaugurada por las edificantes octavas, no había pasado mucho tiempo, era entonces la historia del castillo y de su herida, una historia a la par que nacional casi reciente²³³, como aquéllas de las que gustaban nuestros vates de los siglos de oro²³⁴.

Esa historia religiosa, nacional y reciente, en efecto, se nos canta con gran ruido — “clarín sonoro y ronca caja”, “guerra al son de cajas mal templadas”, “ronco atambor que el arma suena”, “rumor de marciales voces”— y “al vivo” — “tiñe la sangre la menuda arena”, “Del escuadrón, la rápida corriente,/ para, Ignacio, que mata a cuantos topa”, “Va por el roto muro discurriendo,/armado se sí mismo, ardiendo en ira”, “...la bala.../...vuela rompiendo con el plomo duro/ la pierna al español, el lienzo al muro”. Estruendo y acción, opuestos al silencio y quietud de los hieráticas figuras de bulto, llenas de joyería, que guardan el

²³¹ F. Pierce, *op.cit.*, pág. 215. Como también señala F. Pierce, no deja de ser significativo que nuestra relación de poemas épicos empiece con al *Christo Pathia* (1552) de Quirós, y acabe con la *Christiada* (1694) de Enciso y Monzón, *ibid.*; el mismo erudito recoge una de las aprobaciones de la *Primera Parte dela Historia del bienaventurado padre Fray Luys Bertran* (1584) de Luis Martí, donde se observa el carácter evangelizador de estos poemas épicos de temática religiosa: “y pues a cada passo salen a luz libros profanos que tratan de cosas mundanas, y distrahen a los lectores y les dañan: me huelgo estrañamente que salgan otros que desierten y animen a servir a Dios; lo cual aquí se haze, y con símiles y digressiones, de quando en quando, tan gustosos, y tan al propósito...que cierto no dexarna de dar muchos gusto...” (*ibid.* pág. 235). Contrasta esta abundancia de poemas épicos de temática religiosa con la opinión de Pinciano: “Mas verdaderamente que cae mucho mejor la imitación y ficción sobre materia que no sea religiosa, porque el poeta se puede mejor ensanchar y aún traer episodios mucho más deleitosos y sabrosos a las orejas” (López Pinciano, ed. cit., pág. 167); tampoco Cascales está muy de acuerdo en que la materia sea enteramente religiosa: “...Pero notad que, aunque la materia sea católica, no tampoco ha de ser muy sagrada; porque si lo es, os hallaréis muy corto y necesitado por no poder fingir y aumentar la verdad con los ornamentos poéticos...” (Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1975, pág. 157).

²³² El curioso libro de Fray Gabriel de la Mata, *op. cit.*, ya hemos visto, es también una relación de la fiesta que, en honor al santo, se celebró en Alcalá de Henares, para esta fiesta se hizo una procesión por las calles de Alcalá, adornadas con diferentes altares, uno de ellos, el de la Compañía de Jesús, estaba “costosamente aderezado y adornado con muchas epigramas jeroglíficas y diferencia de versos en alabanza del Sancto.”, f. 140 (r).

²³³ La batalla en el castillo de Pamplona había sucedido en 1521. C. de Dalmases, *op.cit.*, pág. 33.

²³⁴ F. Pierce señala que tras un primer período de preferencia por el *romanzo*, la poesía narrativa española pasa a preferir los temas religiosos, y más aún los temas históricos nacionales y recientes. F. Pierce, *op.cit.*, pág. 259.

alegórico castillo del altar, obra ya culminada, de la que estas octavas quieren narrar su dificultoso comienzo, su angustiosa génesis.

De ahí, el *pathos* de nuestro héroe que, aun comparado con una sarta de héroes épicos —Bernardo, el Cid, Alejandro Magno—, con seres mitológicos —el fénix, Atlante, Anteón—, y con el guerrero bíblico por excelencia —san Pablo—; aun adornado por hipérboles, alguna con cultismo incluido, — “...el joven más valiente/ que tuvo el Asia, el África y Europa”, “con pecho inexpugnable”, “triunfante de fortuna y sus reveses,/ bronce en la fe y al parecer bizarro”—, es herido en esa primera batalla del mundo — “de una ardiente bala herido,/el fuerte capitán cayese en tierra”, “cuando la bala de un cañón horrendo/...las piernas quiebra al capitán bizarro”, “yace rendido Ignacio al bronce ardiente”, “una piedra te halló los pies de barro”—, y se debate entre la vida y la muerte — “mortal letargo”, “rotas las velas y el timón deshecho”—.

En esa pasión, el protagonista del hipotético canto llora como si fuese el Pélida — “lágrimas destiló por los dos ojos”, “con llanto a Dios se queja”—, y se dirige a Dios con el corazón en la mano, en discursos cargados de vocativos y promesas, porque ha sido Dios quien lo ha salvado de las dos muertes, la del cuerpo y la del espíritu.

El destino del héroe pues, ha sido determinado por lo sobrenatural, al igual que *fatum* de otros protagonistas épicos: los poetas don Baltasar Bracamonte y Gaspar Antonio explican el episodio de las murallas pamplonesas, haciendo que Dios envíe la bala que paradójicamente será su salvación; y don Pedro Quesada nos recita cómo Dios libra la nave de Ignacio del estrecho de los infiernos. Otras deidades zarandean el devenir del beato, dioses de la mitología clásica, que la poesía épica de los Siglos de Oro se apropió²³⁵: allí esta Marte,

²³⁵ F. Pierce se refiere a este tema en *ibid.*, pág. 251. La apropiación de la mitología pagana no atañe sólo a la épica sino que, como hemos visto, lo invade todo, acerca del tema habla Wardropper, *op.cit.*, págs. 43-51. También tratamos del tema en uno de los emblemas del P. Tirletti.

que en el intento de Antonio Uceda, se pone de parte de la francesa gente y dispara un cañón contra el valiente Ignacio, pero el beato recobra fuerzas ayudado por la Tierra²³⁶.

Más matices subrayan el carácter épico de estas octavas, así el canto del hijo de los Condes de Peñaranda, comienza con el motivo de la hora mitológica²³⁷, al que sigue una invocación, aprovechando que en Apolo se suma la poesía y el sol:

Corre de tu carroza las cortinas,
rompiendo las azules vidrieras,
sol, que a la posta por el bien caminas.

Detente, que si el curso no aligeras
y mi rudeza a tu favor inclinas
tremolaré de Ignacio las banderas...

O la breve proposición²³⁸, por la que Gaspar Antonio nos enuncia el asunto de sus versos: “Tus glorias canto, Ignacio, con que admiro/ al mundo...”; o su mismo lenguaje, como los símiles de don Pedro Quesada:

... No de otra suerte al ábrego molesto
soberbio en gobernar alas veloces,
resiste el muro a quien sustenta, ufana,
regia ambición y admiración humana...

²³⁶ Es extraña esta utilización del mito de Anteón, pues generalmente el hijo de la Tierra significa lo mundano, opuesto al beato Ignacio, que generalmente es representado por Hércules, el héroe que vence a Anteón.

²³⁷ Desde los poetas homéricos, diversos momentos del día fueron mitificados, especialmente el del amanecer. Esto se convirtió en un tópico ornamental de la narración épica. M. R. Lida de Malkiel, “El amanecer mitológico en la poesía narrativa española”, *RFH*, VII (1946), págs. 77-110.

²³⁸ Es lo que Cascales llama “principio”, *ed. cit.*, pág. 154.

Cual suele la centella fulminante
precipitarse por la tierra adentro,
con tal velocidad que en un instante
se esconde en las entrañas de su centro,
cayó el varón...

2.4.2 *Quintillas.*

Cesa el ruido de atambores y trompetas, y se deshace en el aire “la polvareda y humo” de las belicosas octavas, ya que es la hora de las quintillas; y, lejos de la ampulosidad de las marciales estrofas que han inaugurado la justa poética, el humilde metro va vestido de sencillez — “con jubones sencillos” y “calzones de lienzo”— y casi de silencio — “breves de razones y que en pocas palabras decían su sentimiento”. El verso flaco — “gente menuda, cenceña y ligera”—, aunque también lleno de agudeza — “afilada de rostro”— trata el siguiente episodio importante de la vida del beato Ignacio: “la aparición del apóstol san Pedro a S. Ignacio” y, pese a que la materia no deja de ser elevada, como lo será toda la que se trate a lo largo de la fiesta y de su certamen, poco importa, pues es la métrica la que parece señalar a los poetas los modos de cantar los avatares del beato Ignacio, trazando un apreciable contraste entre las contiendas escritas en endecasílabos (octavas, sonetos, canciones y tercetos), y las leídas en verso octosilábico (quintillas, glosas, pie quebrado, romances y décimas) donde vuelve a colarse el mismo regocijo de aquel Vulcano cojo del carro triunfal o de la graciosa mascarada quijotesca.

Así, desde estas primeras quintillas, los autores de verso menor parecen rebuscar, entre las alabanzas al beato Ignacio, la risa que vertebró gran parte de nuestra fiesta, siguiendo muchas de las técnicas que ya guardaban los poemas de la primera compilación de poesía

religiosa del Siglo de Oro, el *Cancionero de la doctrina cristiana* de López de Úbeda²³⁹, de 1579. Técnicas que, algún tiempo después (el tiempo de nuestros festejos), exagerarían y recrearían Ledesma²⁴⁰ o Bonilla²⁴¹, y que eran habituales en tantos certámenes del siglo XVII, dedicados a beatificaciones o canonizaciones y otros fines píos, donde las apostillas “a lo jocoso” o “muy jocosamente” aparecen acompañando al metro demandado para una

²³⁹ El *Cancionero de la doctrina cristiana* de López de Úbeda es la primera compilación de poesía religiosa y la primera versión data de 1579, las fuentes de las que bebió Úbeda debieron de ser, según Rodríguez-Moñino, sobre todo cartapacios manuscritos de los corrientes entre los escolares y aficionados, copias venidas de Madrid o de Toledo donde se hallaban numerosas poesías anónimas; este primer cancionero acabaría cristalizando en el *Vergel de flores divinas*, de 1582. Tanto del *Cancionero de la doctrina cristiana* como del *Vergel de flores divinas* existe una reedición de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, que es la por la que citaremos: J. López de Úbeda, *Cancionero de la doctrina cristiana*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, MCMLXIV. Otros cancioneros, posteriores al de Úbeda, son el de Esteban Villalobos, *Tesoro de divina poesía*, Lisboa, 1598 y Madrid, 1604; el *Cancionero de Nuestra Señora*, de 1591; y los *Conceptos de divina poesía* de Lucas Rodríguez, de 1599, donde se publican unas poesías de Ledesma, junto con algunas composiciones para unas fiestas que se celebraron en Alcalá de Henares, para una información más detallada de estos cancioneros, *vid.* el libro de A. Rodríguez-Moñino, *Poesía y cancioneros (s. XVI)*, Madrid, RAE, 1968. Existen algunas antologías “modernas” donde se puede leer este tipo de poesía religiosa de los siglos de oro, una de ellas es de Justo de Sancha, *Romancero y Cancionero sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas sacadas de los mejores ingenios españoles*, Madrid, BAE, 1855; otro libro, mucho más reducido es el de Ángel Valbuena Prat, *Antología de poesía sacra española*, Madrid, Editorial Apolo, 1940. Tanto en uno como en otro encontramos entre los poetas de primera fila (Lope o Calderón), otros muchos que nutrieron con sus devotos versos la lírica religiosa de la época.

²⁴⁰ Trataremos de ello, al estudiar los jeroglíficos que escribió para esta fiesta, *vid. infra* 3.1.

²⁴¹ Así, Bonilla añadió a su libro *Nombres y atributos de la impecable siempre Virgen María, Señora Nuestra*, escrito en octavas y en el que con un tono elevado va explicando los distintos nombres de la Virgen, un apéndice de este tipo de composiciones jocosas, bajo el epígrafe, que incluyó en el título: *Rimas a diversos asuntos y glosas difíciles*. Por otra parte, Bonilla, al igual que Ledesma, fue muy aficionado a participar en justas poéticas y, como el poeta Segoviano, recogió sus composiciones de tipo circunstancial al editar sus obras, de forma que en estas *Rimas a diversos asuntos*, hay poesías escritas para las justas que se celebraron por las canonizaciones de san Ignacio y san Francisco Javier en Madrid, Toledo, Sevilla, Granada y Baeza (fols. 56 r.-58 v.), junto con las compuestas para otros festejos, como la canonización de san Isidro. Alonso de Bonilla, *Nombres y atributos de la impecable siempre Virgen María, Señora Nuestra. En octavas. Con otras rimas a diversos asuntos y glosas difíciles*, Baeza, Pedro de la Cuesta, 1624.

determinada contienda²⁴²; o en los que el retruécano, que se pide glosar, incluye algún chistecillo doctrinal²⁴³.

Gracias a estos versillos tan jocosos y sus afilados conceptos, los poetas de esta contienda bordearon peligrosamente el terreno de la blasfemia²⁴⁴ y con él, los límites que las poéticas de los siglos de oro conferían a la sátira o a la comedia²⁴⁵. Y, ello, empezando por los dos protagonistas de las quintillas, S. Ignacio y S. Pedro, que se nos dibujan más que cercanos²⁴⁶ en la narración de este primer encuentro entre el apóstol y el beato.²⁴⁷

²⁴² En las justas aragonesas del siglo XVII, que recoge José M. Castro y Calvo, por ejemplo, hay varias de estas contiendas: “Con alguna modesta ironía satiricen la malicia de los que prometieron dinero a los soldados que guardaban el sepulcro...” o “En veinte redondillas honestamente jocosas, se introduzca la venta de la santa Imagen (de la Virgen del Pilar), entre la mujer y el escultor”, J.M. Castro y Calvo, *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1937, págs. 110 y 117. O en la justa literaria que se celebró en Madrid por la canonización de S. Juan de Dios, donde se premiará en la decimotercera oposición al “que con más gracia, en veinte quintillas muy jocosas” (A. Sarabia, *op. cit.*, pág.314). Por otra parte, el cartel de la justa que proponen los jesuitas de Tarazona a la canonización de su patriarca demanda para el certamen sexto “un vejamen en un romance” que cante el hecho de que Íñigo pidió volver a ser operado para poder calzarse unas botas justas (A. Egido, “Cartel de un certamen poético...”, art. cit., pág. 117).

²⁴³ En la misma fiesta dedicada a san Juan de Dios, hay una de estas glosas: “...Háse de probar, si el comer por obediencia, y el ser socorrido por milagro tiene alguna similitud, con la dificultad de glosar bien esta quintilla de versos *jocosos*: Porque a Pablo, medio pan/Dios ofrece, a Elián un/ pan y tres a Juan, verán,/ si se discurre según,/ lo que de ambos, a Juan.” (A. Sarabia, *op. cit.*, pág. 200). También Bonilla recoge entre sus *Rimas a diversos asuntos y glosas difíciles*, una glosa “a lo ridículo” para la fiesta de la beatificación de S. Isidro, celebrada en Madrid: “¿Es bien, Isidro, que holgando/ estéis en el campo vos,/ y los ángeles de Dios/ estén por vos, trabajando?.” (Bonilla, *op.cit.*, f. 56 r.). Por otra parte, Díaz de Rengifo señala : “...Suelen las glosas, cuando son perfectas, dar particular contento, y no sólo cuando se glosan cosas graves, pero aún cuando el texto es de algún dicho gracioso. Y así en carteles famosos para que haya variedad que entretenga y recree, se proponen textos de este jaez.” (J. Díaz de Rengifo, *op. cit.*, pág. 43).

²⁴⁴ Por eso, Valbuena Prat señala como este tipo de poesía, que él adscribe bajo el epígrafe “conceptismo de divulgación”, rozaba la irreverencia, A. Valbuena-Prat, *op.cit.*, págs. 26-31. Algo irreverentes también, le debieron parecer los romances de nuestra justa al Salazar, pues comenta que algunos “no parecieron bien por algunas impropiedades que tenían”.

²⁴⁵ Tanto Luis A. de Carvallo en su *Cisne de Apolo*, como López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* y Cascales en sus *Tablas poéticas* confieren la risa a la sátira o a la comedia. De estos tres preceptistas, es Cascales el que más ahonda en el metro en que ha de ser escrita la poesía satírica, y lo hace además con unas palabras que se acercan bastante a la caracterización que de las quintillas ha hecho Salazar: “...porque si el lenguaje satírico debe ser sencillo y propio y sin el ornato de epítetos, las redondillas, más que otro verso, son compostura lisa y sin volatería de palabras por haberse de meter el concepto en tan breve giro y espacio” (pág.183) y “Yo pienso que nuestras redondillas son muy aptas para esta poesía, por ser verso más suave que el italiano, pues no recibe sino muy poco ornato; que como es tan breve una quintilla, apenas hay en ella lugar para el concepto cuanto más para los epítetos y frases” (pág. 228), con redondillas, claro está, se refiere al verso octosilábico, *vid. infra* la nota 352 (cartel de la contienda). Luis Alfonso de Carvallo, *El cisne de Apolo*, ed. de A. Porqueras Mayo, Teatro del Siglo de Oro, 1977; López Pinciano, ed. cit.; Francisco Cascales, ed. cit..

²⁴⁶ Los tres preceptistas coinciden en que tanto la sátira como la comedia tienen como protagonistas gente humilde o baja: los de la sátira, además han de tener algún vicio que se pueda recriminar, para que por medio del vituperio no se vuelva a cometer; y los de la comedia pueden tener algún defecto físico, que provoque

Porque, S. Ignacio ya no es aquel héroe de reminiscencias épicas que se enfrentaba a un escuadrón entero, aquel héroe que era víctima de su *fatum* y del mismísimo Marte, ahora, Íñigo aparece en las quintillas de Antonio de Hurtasún, como un pobre pidiendo desde el carretón (v.v. 11-13), como un albañil que comienza un edificio (v.v. 25-30), como un marinero sacando agua de la nave de la Iglesia (v.v. 30-40), como un “humilde soldado” (v. 44); en las de Pedro Varuelo, se nos presenta como esclavo con un pie de amigo (v. 31); y en las del P. Francisco de Bivar, como enfermo abrumado por la factura del protomédico (v.v. 6-10). Además, se recaba en sus defectos, así Antonio de Hurtasún lo llama “desordenado” (v.8), Miguel Díez de Azcona y Pedro de Varuelo hablan de sus “cardenales” (v.24) o “señales” (v.32) y Diego Sáez de su cojera (v. 30). Por otra parte, Simón, sufre la metáfora de “matasanos”²⁴⁸ (P. Francisco de Vivar, v.45), y no sólo es representado con los rasgos más típicos de su iconografía: las llaves (Quintillas de Miguel Díez de Azcona, v. 29) o la nave que simboliza la Iglesia (Antonio de Hurtasún, v.v. 30-40), sino sobre todo se recuerda de él, aquel pasaje del *Nuevo Testamento* que narra la negación de Jesucristo²⁴⁹, con abundantes ecos, que prácticamente todos los poetas de esta contienda desperdigan aquí y allá.

A veces este Íñigo y este Simón, ya desmitificados, se enfrentan y comparan, como en las quintillas de Miguel Díez de Azcona, que siguen un recurso muy utilizado por estos poetas “jocoserios”: el de parangonar dos santos o, incluso, un santo con Jesucristo, tomando

la risa, *vid.* L. A. Carvallo, ed. cit., pág. 286, López Pinciano, ed.cit., III, págs. 15 –17 y 240, Cascales, ed. cit., págs. 180 y 204. Por supuesto que ninguno de estos autores hubiese ejemplificado la sátira o la comedia y su risa, con dos santos.

²⁴⁷ Un encuentro que en la autobiografía del beato se narra así: “...la víspera de S. Pedro y S. Pablo dijeron los médicos que, si hasta la media noche no sentía mejoría, se podía contar por muerto. Solía ser el dicho enfermo devoto de san Pedro, y así quiso nuestro Señor que aquella misma noche se comenzase a hallar mejor; y fue tanto creciendo la mejoría, que de ahí a algunos días se juzgó que estaba fuera de peligro de muerte”, S. Ignacio de Loyola, *Autobiografía*, ed. cit., págs. 101-102. La tradición posterior, recogida por la iconografía, refiere que aquella noche se le apareció san Pedro, devolviéndole la salud, C. de Dalmases, *op. cit.*, pág. 36.

²⁴⁸ *Cfr.* estas metáforas con las del poema de Bonilla: “A curar al hombre viene,/ Dios que es médico infinito,/ que desde el primer ahíto/ día de salud no tiene.” Bonilla, *op.cit.*, fol. 33 r.

²⁴⁹ Mc. 14, 66 - 68.

como referencia el evangelio²⁵⁰. Así, la confesión de la mesianidad de Jesús por parte de Pedro se equipara a la confesión de los pecados por parte de Ignacio (v.v. 1-5); el despertar de Pedro tras haber negado a Cristo, con el despertar a la vida, de Ignacio tras su enfermedad (v.v. 5-10); las lágrimas de arrepentimiento del apóstol con las del patriarca (v.v. 20-25); y la lumbre que reverberaba allí donde Simón negó a su Maestro, con el fuego ignaciano (v.v. 40-45).

Pero junto a la “polvareda” y “humo” de las belicosas octavas, no sólo se ha perdido la solemnidad de los personajes, sino también la del lenguaje²⁵¹ con el que se narra sus avatares, anunciado por la ligereza que Salazar atribuye a la personificación de metro y que se sostiene gracias a los refranes —“pues que Dios se la ha dado /S. Pedro se la bendiga”— y a la abundancia de frases hechas —“que a los reyes el pie da/ y hoy, a vos, os da la mano”, “y él se puso a vuestros pies,/ siendo del mundo cabeza”, “...pues como amigo del alma,/ sabe del pie que cojeáis”, “pues quiere daros el pie,/ porque vos toméis la mano/ en dar al mundo su fe”, “Cogeros con mala cuenta,/ por pies, la muerte ha querido...”²⁵². Estas frases hechas además de las sales de la equivocación²⁵³ entre el sentido recto y figurado, se recrean en la adecuación al tema de la contienda, así si para esta justa, los vates eligen expresiones con la

²⁵⁰ A menudo leemos este recurso en los poemas del *Cancionero de la doctrina cristiana*, así por ejemplo uno de los poemas compara a S. Francisco con Cristo: “...Ambos mártires quedáis/ de un dolor participáis/ y fue porque Cristo vido/ que bastó habello el sufrido/ para que vos lo sufráis./ Por vos el clavo cruel/ la carne de Dios tenía/ y es la vuestra tan fiel/ que clavos de carne cría,/ para enlavarse por él.” López de Úbeda, *ed. cit.*, pág. 49.

²⁵¹ Ya hemos visto como Cascales señalaba la sencillez del lenguaje de la sátira y de la comedia, *vid. supra* nota 245.

²⁵² Las frases hechas se leen frecuentemente en Ledesma, *vid. infra* 3.1.3 y en Bonilla: “Virgen, que de Dios sois vaso,/ pasad del no ser al ser,/ que la gracia y su poder/ vendrán con vos, que es un paso.” Bonilla, *op.cit.*, fol. 23 r.

²⁵³ Cascales habla de la agudeza como la sentencia propia de la sátira, y Pinciano tiene una curiosa teoría acerca de la agudeza, así explica por qué no ha de llevar la épica conceptos agudos: “Grandes, sí, pero agudos muy pocos. Y, si queréis saber la causa, acordaos que la épica es imitación de príncipes y señores grandes; y mirad que los príncipes y señores grandes hablan con gravedad; y mirad la gente menor cuán aguda es en sus conceptos y dichos, que assí como hienden el pelo, hienden la oreja con la agudeza de ellos”. López Pinciano destaca, además, al equívoco y a los refranes, como propios del lenguaje de la comedia, del primero “se

palabra “pie”, para la oposición que celebra el milagro del ahorcado, escogerán todas las frases hechas con el vocablo “cordel”.

No sólo el equívoco, figura estrella de esta poesía de afilado rostro, surgirá de las frases hechas, sino también de las referencia bíblicas, casi siempre extraídas del *Nuevo Testamento*, y convertidas en fuente inagotable de agudezas, entre las cuales se desliza también la antítesis y la metáfora con visos de cotidianidad:

Estimad en tal dolencia,
el poder y la prudencia
de Pedro, que al mundo asombra...(v.v. 16-18)

Donde Francisco de Bivar, alude con “asombra” a las curaciones, que san Pedro hizo con su sombra y que son narradas en los Hechos de los Apóstoles²⁵⁴. En estos mismos versículos, se inspira la antítesis de Miguel Díez de Azcona:

Vida daba antiguamente
con su sombra, en vuestra vida
no aplica lo suficiente:
que porque salga lucida,
se muestra replandeciente (v.v. 46-50).

toman infinitas maneras de gracia” y en los segundos “puede haber mucho de ridículo.” Cascales, *ed.cit.*, pág. 183 y López Pinciano, *ed.cit.*, I, pág. 207 y III, pág. 85. Para la equivocación en Ledesma, *vid. infra* 3.1.2.

²⁵⁴ Act. 5,15.

Abundantes metáforas se refieren al versículo en el que Jesucristo le da el nombre de Pedro a Simón, para significar que él es la piedra sobre la que fundará su Iglesia, que no hay que olvidar que también es otra metáfora, pues el *Nuevo Testamento* es rico en ellas, como lo es en parábolas que buscan en el aquí y el ahora, la expresión de lo sobrenatural²⁵⁵:

Nuevo edificio empezáis
y, porque a mano tengáis
la piedra que es menester,
os viene Pedro a ofrecer
que a su cantera acudáis. (Antonio de Hurtasún, v.v. 26-30)

...fuego divino sois vos,
y engéndraos el pedernal
de quien saca fuego Dios. (Pedro Varuelo, v.v. 13-15)

Cobrad ya nuevos alientos,
que tendrán vuestros intentos
en su edificio gran medra,
pues, de la Iglesia, la piedra
hoy os hace los cimientos. (Diego Sáez, v.v. 46-50)

²⁵⁵ Quizá esta poesía sea consecuencia también del proceso de metaforización que sufre lo sobrenatural en el *Nuevo Testamento*, pues metáforas como la del buen pastor o la de los talentos, o la de la de la semilla que cae en distintas tierras, o la casa construida sobre arena, llevan ese sello de lo cotidiano que leemos en estos versos; si bien aquí, además se les añade el chiste y la sal.

2.4.3 Sonetos.

Si Salazar había vestido a las jocosas quintillas de “jubones sencillos y calzones de lienzo”, al soneto prefiere disfrazarlo con una “capa negra”, subrayando así la gravedad²⁵⁶ con que se había tocado este intento, pero también, la clara diferencia existente en nuestra justa, entre los poemas de verso redondillo y los compuestos por endecasílabos.

La gravedad de esta “gente de capa negra”, relevo de la ligereza de las quintillas, se apuntala en las continuas y eruditas antítesis cargadas de nombres bíblicos y de la Antigüedad, de herejes y santos, de luz y oscuridad, que marcan la estructura de los poemas de este certamen, pues los vates se hubieron de inspirar en un tema, que planteaba para una coincidencia de fechas, una clara oposición: la del beato Ignacio contra el hereje Martín Lutero.

Coincidencia y oposición, que habían sido señaladas por el compañero y hagiógrafo de S. Ignacio, Pedro de Ribadeneira, en las dos biografías que escribió sobre el patriarca²⁵⁷, con unas líneas que se versifican en el soneto de Fray Juan Arias, y también en los últimos

²⁵⁶ Salazar insiste en la gravedad del soneto, pues no sólo lo disfraza con una “capa negra”, sino que dice de los poetas contrincantes que “tocaron este intento con mucha gravedad y agudeza”, en ello Salazar no difiere de las poéticas que cercan esta justa, como tampoco en la idea de que el soneto ha de llevar un solo concepto (“es del padre F. Sebastián de la Parra...cuyo pensamiento dio mucho contento a todos”, “él dio gusto por la precisión y consecuencia, que llevó en un mismo pensamiento”), la gravedad y la unicidad del concepto aparecen en Cascales, ed. cit., pág.250; Rengifo, *op. cit.*, f. 7v.. Por otra parte, Díez- Echarri recoge la misma opinión de Herrera y de Juan de la Cueva, Díez-Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, RFE, 1970, pág. 246.

²⁵⁷ “El año 1483 nació M. Lutero en Sajonia, provincia de Alemania, para ruina y destrucción de los nacidos; y el de 1517 comenzó a predicar contra las indulgencias concedidas a los fieles por el romano Pontífice; y el de 1521 se quitó la máscara y descubiertamente publicó la guerra contra la Iglesia Católica. Y ese mismo año, Dios nuestro Señor quebró la pierna al Padre Ignacio en el castillo de Pamplona para sanarle y de soldado desgano y vano hacerle capitán y caudillo, y defensor de su Iglesia contra Lutero...Esto es propio de la providencia y consejo del Señor, socorrer y ayudar a a la mayor necesidad, y oponer a Simón Mago un san Pedro, príncipe de los apóstoles; a Arrio, un Anastasio; a Nestorio, un Cirilo; a Joviniano, Vigilancio y Elvidio, un Jerónimo; a Manes y Pelagio, un Agustino y otros valerosos capitanes y defensores.” Pedro de Ribadeneira, S. J., *Historias de la contrarreforma*, Madrid, BAC, 1945, págs. 141-142. La misma idea es repetida en la biografía de S. Ignacio que el hagiógrafo jesuita incluye en su *Flos sanctorum*, Pedro de Ribadeneira, S. J., *Flos sanctorum: Quarta parte en que se contienen las vidas de los santos que pertenecen a los meses de Julio y Agosto*, Madrid, Agustín Fernandez, 1716, pág. 160.

tercetos de Sebastián de la Parra, Antonio de Hurtasún y de Jerónimo López, pues los cuatro escritores imitan los paralelismos, que a su vez encierran las antítesis entre heresiarcas y defensores de la fe, con los que el hagiógrafo jesuita había adornado su tesis.

Mas estos juegos de oposición no se ciñen solamente a dogmas y herejías, sino que, alentados por el espíritu de las palabras de Ribadeneira, se precipitan en el Génesis²⁵⁸, reinterpretando, como lo había hecho la tradición cristiana, el final del relato de la caída del hombre, como el anuncio de un “nuevo Adán”, Cristo, que redimió al hombre del pecado, y de una “nueva Eva”, María. Así, si Antonio de Hurtasún copiaba en sus tercetos las palabras del hagiógrafo jesuita, introduce al comienzo de su soneto la referencia a estos versículos del Génesis y su lectura más ortodoxa:

A Adán un Cristo; a Eva, una María:

la cruz, al árbol que acortó la vida;

a su fruto mortal, Cristo en la comida... (v.v.1-3)

Y si Fray Sebastián de la Parra encadenaba, al igual que el autor de *Flos sanctorum*, a Lutero con Ignacio, y a Pelagio con S. Agustín, dejará caer la explicación que ese mismo “Agustino” había dado al pecado original y a su posterior redención²⁵⁹:

²⁵⁸ Es el protoevangelio (Gen. 3, 1-20), llamado así por ser el primer anuncio del Mesías redentor y de un combate entre la Serpiente y la Mujer, y de la victoria final de un descendiente de ella; una de las cartas de San Pablo a los romanos (Rom. 5,12-19), interpreta este capítulo del Génesis como una confrontación entre Adán y Jesucristo, el primero portador del pecado y de la muerte, el otro de la gracia y de la justicia. Esta confrontación paulina será tomada por la iglesia, desde el comienzo de la patrística, como explicación al pecado original y su posterior redención. *Vid.* el artículo “Pecado original” en A. di Berardino, *Diccionario patrístico y de la antigüedad cristiana*, II, Institutum Patristicum Agustinianum, Roma, Ediciones Sígueme, 1992. Hay un soneto de Quevedo, recogido en la antología de Valbuena Prat, que trata este mismo tema y se estructura en antítesis: “Adán en Paraíso, Vos en huerto/ Él puesto en honra, Vos en agonía; / él duerme, y vela mal su compañía;/ La vuestra duerme, vos oráis despierto. / Él cometió el primero desconcierto,/ Vos concertasteis nuestro primer día...”, A. Valbuena Prat, *op. cit.*, pág. 323

²⁵⁹ Creo que hay una huella del sermón 30 de S. Agustín, donde el santo emplea la metáfora de la medicina para explicar la redención del pecado original y termina concluyendo con la confrontación entre Adán y Jesucristo. San Agustín, *Sermones (Obras completas)*, VII, Madrid, BAC, MCML, pág. 688-691.

...el pecado pidió tal medicina,
tales luces la herética insolencia,
que no diera la etena providencia
reparos tales a menor ruina.

Si no ha de ser Dios, hombre, si primero
no peca el hombre: peque y pierda el tino,
y vuélvate, Dios hombre, a su palacio. (v.v. 5-11)

Y terminará con una curiosa versión del *Exultet*, ya que como el himno calificaba de “*felix*”, la culpa de Adán, pues gracias a ella, tuvimos por redentor al hijo de Dios²⁶⁰, Sebastián de la Parra loará la existencia de Lutero, porque sin él, no habría Ignacio:

...y si faltara Ignacio sin Lutero,
haya Lutero y no nos falte Ignacio. (v.v. 13-14)

Otros escritores traspasarán los límites de este tercer capítulo del *Génesis*, sacando a colación a Nemrot — Antonio de Uceda— y a Caín — Miguel Díaz de Azcona—, ejemplos los dos de las consecuencias de ese primer pecado, que llegará hasta Lutero. Las letras profanas también contribuirán a la emulación de Pedro de Ribadeneira, así el soneto de Francisco de Céspedes enfrenta a Héctor, Aníbal, y Craso con Aquiles, Escipión y el parto.

²⁶⁰ El *Exultet* tiene lugar, en el rito latino, dentro de la vigilia pascual, gran parte del canto trae la confrontación entre Adán y Jesucristo: “...!O certe necessarium Adae peccatum, quod Christi morte deletum est! O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem!...”. Eloino Nácar Fuster y Alberto Colunga, *Misal ritual latino- español*, Barcelona, Editorial Vallés, 1958.

Sin embargo, la antítesis de la que más abusaron estos graves endecasílabos no engarza retahílas de nombres, que seguían la huella de Ribadeneira, sino que aprovecha la paranomasia *Ignatius/ ignis*, solapándola a la oscuridad luterana, de modo que *Ignatius* es “céfiro manso y luminoso” y “fuego hermoso,/ de luz resplandeciente rodeado”, y derrama “lumbreras” —Jerónimo Corcuera—; o a “ambos mundos ilumina” —Fray Sebastián de la Parra—; o descubre el sol de Dios “porque es el alba suya do amanece” —Jerónimo Sanz—; o “con su luz, la noche oscura espanta”—Jerónimo López—. Frente a él, Lutero se percibe como “el nublado oscuro y tenebroso” —Jerónimo Corcuera—; como “daño que la luz desvía” —Antonio de Hurtasún—; como “escura nube” y “negra sombra” —Jerónimo Sanz—; y como autor de “nieblas” —Jerónimo López—. Este claroscuro de luz ignaciana y sombras de pecado o luteranas reaparecerá en muchos poemas de nuestra fiesta, como en las canciones, donde el patriarca es un nuevo Apolo, o en los emblemas de Tirleti²⁶¹, en los que se le dibuja como un fantástico cinocéfalo en busca de luz. Tanto en estos sonetos como en los poemas de otras contiendas pesará la connotación bíblica, pues Jesús había sido la luz que deshacía cegueras y tinieblas²⁶², y el recuerdo de Petrarca²⁶³ que de la mano de Garcilaso, se explicita en los versos de Jerónimo Corcuera²⁶⁴.

²⁶¹ Vid. *infra* en el punto 3.2.3, el comentario que hacemos al emblema del P. Tirleti “*Vnde meae ueniunt exordia lucis*.”

²⁶² En la explicación al emblema “*Vnde meae ueniunt exordia lucis*”, recogemos muchas de las citas bíblicas donde se lee este contraste, *ibid. supra*.

²⁶³ M^a Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990, págs.

²⁶⁴ En Jerónimo de Corcuera hay un claro eco de Garcilaso.

2.4.4 Glosas

Tras la solemnidad de estos sonetos, llega el certamen de las glosas con un retruécano octosilábico, que reclama de los poetas la risa y el gozo²⁶⁵, y que quiere adornar nuestra justa y nuestra fiesta, no sólo del chiste sino también de la variedad. El metro, entonces, además de ser guía imprescindible en el juicio de las poesías —la contienda quedará desierta, ya “que apenas había quien glosase bien todos los cuatro pies”—²⁶⁶, vuelve a convertirse en punto de partida para la creación de unos poemas, que con sus redondillos, repetirán las agudezas ya recitadas para el segundo certamen, añadiéndoles sólo las nuevas sales de los ancianos tópicos del Amor.

Desde el texto del cartel, burla y *topoi* aparecen mezclados, pues en estos primeros versos, que nos cuentan como Ignacio entregó sus vestiduras a un pobre²⁶⁷, el hijo de Venus, reinventando su antigua imagen de devorador de riquezas²⁶⁸ y con nueva versión de la *militia amoris*²⁶⁹, se nos presenta como un mero ladrón de capas, que asalta al beato para robarle las armas y despojarlo de parte de sus vestiduras.

²⁶⁵ Al hablar de las quintillas, ya nos referimos a los certámenes que exigían la composición de glosas y cuyo retruécano incluía algún chistecillo piadoso, *vid. supra* nota 243.

²⁶⁶ *Cfr.* con el certamen de los sonetos, donde el que ha olvidado una consonante es eliminado.

²⁶⁷ Tras velar las armas en Monserrat, Ignacio se deshizo de sus ricas vestiduras entregándoselas a un pobre, para luego vestirse con un saco, *vid.* Cándido de Dalmases, *op. cit.*, págs. 44 y 45; y S. Ignacio, *ed. cit.*, pág. 111.

²⁶⁸ El tópico del Amor como devorador de riquezas y como causa de pobreza aparece en Ovidio: “*diuitis alitur luxuriosus amor*” (OV. *R. Am.* 746), *cfr.* OV. *A. A.* 1. 418-435. Por otro lado, el tratado medieval *De amore* de Andreas Capelanus, también detalla la miseria en la que acaban los hombres que se enamoran, Andreas Capelanus, *De amore*, ed. de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, El Festín de Esopo, 1984, pág. 377.

²⁶⁹ La alegoría la encontramos en Ovidio, donde se nos describen armas, enseñas y cautivos —por ejemplo, OV. *R. Am.* 25—, y también en la poesía trovadoresca; pero su difusión, como la de otras alegorías del amor se debe en gran medida a Petrarca y a la poesía petrarquista, para ésta y otras imágenes del amor en la lírica petrarquista, *vid.* M^a Pilar Manero Sorolla, *op. cit.*, en concreto las páginas 77-124 tratan por extenso de la alegoría de la guerra. También el ensayo de Dámaso Alonso, *Un aspecto del petrarquismo (la correlación poética)*, Madrid, Instituto Italiano de Cultura, 1950, recoge entre las correlaciones esta metáfora.

Un primer esbozo que los poetas aprovecharán, repitiendo la advertencia, que ya hacía el retruécano al beato, contra los latrocinios y la gorronería del Amor: “Armas, Ignacio, ofrecéis/a un ladrón disimulado...” (Gaspar de Berrio Tapia, v.v. 26-27), “Ignacio, si os dice alguno/qu’ es rico amor, con vos cobre/poco crédito o ninguno:/que si el pedir es de pobre,/más es que un pobre importuno.” (F. Francisco de Bivar, v.v. 1-8), “...ya sí pobre os quedaréis,/que pues sois enamorado,/daréis vestido y calzado...” (Fray Juan Arias, v.v. 36-38).

Y sobre todo, recordándole las batallas con las que el dioscecillo asedia a los mortales —“Recia batalla ha trabado/con vos, Ignacio, el Amor...” (Gaspar de Berrio Tapia, v.v. 1 y 2), “...Si de una guerra volvéis/otra en este templo halláis...” (Fray Juan Arias, v.v. 6 y 7)—. Batallas siempre perdidas —“...Y, si así vuestro valor,/rendido, venció mejor:/¿para quién valor guardáis?./Nunca mejor lo empleáis/*Que si le dáis al Amor.*” (Fray Juan de Arias, v.v. 16-20)—, donde los hombres olvidan sus armas²⁷⁰ —“Cuando un contrario tan fuerte/se arma, Ignacio, contra vos.../...las armas colgado habéis?.” (Alonso Girón de Arrieta, v.v. 1-6)—, y acaban sometidos a la vergonzosa servidumbre del hijo de Venus²⁷¹ —“Por su esclavo quedaréis,/pues pudo más que vos...” (Gaspar del Berrio Tapia, v.v. 6 y 7).

Otros motivos de larga tradición, además de los nombrados en esos primeros versos que han de glosarse, contribuyen a colorear la imagen del dioscecillo que asalta y hurta la capa al beato. Así, nuestro Cupido²⁷² aparece desnudo —“Pero cumplid sus antojos,/ si acaso no os

²⁷⁰ M^a Pilar Manero habla de estas guerras desiguales donde el autor del *Canzoniere* siempre es atacado por sorpresa y cuando va desarmado, M^a Pilar Manero Sorolla, *op. cit.*, págs. 135-141.

²⁷¹ En la poesía petrarquista los yugos, cárceles y prisiones, aparecen a menudo como imágenes del amor, *ibid. supra*, págs. 549-556. Pero el tópico del *seruitium amoris* podemos leerlo ya en Ovidio (OV. *R. Am.* 90; 530).

²⁷² En su artículo “Cupido el ciego” Erwin Panofsky no sólo detalla los orígenes de la tardía ceguera del Amor, sino que también nos describe la imagen del dios en la Antigüedad, y entre otras referencias, cita una elegía de Propertio (PROP. 3. 12), en la cual se describe a Cupido como un niño alado, desnudo, con el arco y las flechas, y con la antorcha; *vid.* Erwin Panofsky, “Cupido el ciego”, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1976, pág. 140.

avergüenza/ dar a un desnudo despojos” (Fray Francisco de Bivar, v.v. 21-23), “Pues porque ande amor desnudo, / vos también os desnudáis...” (Alonso Girón de Arrieta, v.v. 24-23)—, ciego²⁷³ —“nunca quiso tener ojos” (Fray Francisco de Bivar, v. 25)—, y armado de flechas —“amor flechas reparte”— (Fray Juan Arias, v.5). Junto a estos atributos, encontramos a menudo la metáfora del amor como fuego encendido²⁷⁴ —“...que es Amor fuego encendido” (Gaspar de Berrio Tapia, v.v. 16-20), “abrasado en viva llama/de unos divinos amores...” (Alonso Girón de Arrieta, v.v. 11-15).

Motivos éstos, en los que también cabe la risa y sus agudezas, pues los poetas, ya distanciados de ellos con el uso de la segunda persona, los sumen en lo cotidiano —“No temáis del frío el rigor,/que es amor fuego encendido,/ y tendréis más calor,/que si os quedáis con vestido” (Gaspar de Berrio Tapia, v.v. 16-19)—, los adornan de frases hechas —“en cuerpo”, “echar mano a la espada”, “por Dios”—, de antítesis y paradojas —“en aquel desnudo,/ vestistes desta manera” (Fray Juan de Arias, v.v. 34 y 35).

Las burlas sobre el Amor y sus *topoi*, que afloran tanto en el retruécano como en sus glosas, se entretejen además de referencias bíblicas o hagiográficas, sacralizando motivos y atributos, en sus juegos verbales. Pues, la poesía religiosa, y en especial la “jocoseria”²⁷⁵, ya era docta en estas traslaciones, que casi venían entregadas por algunos versículos del evangelio. Versículos, que nuestros poetas se encargan de sacar a colación, así el “capeador” en su particular *militia* no sólo ha asaltado a S. Ignacio, sino que ha asediado al mismísimo

²⁷³ Panofsky explica cómo la imagen de Cupido ciego se fragua en la Edad Media, y es en la *Genealogía de los Dioses* de Bocaccio donde aparece con la venda, *ibid. supra* págs. 140-161.

²⁷⁴ Tanto Dámaso Alonso, *op. cit.*, como M^a Pilar Manero, *op. cit.*, págs. 549-556, recogen esta metáfora que abunda en la poesía petrarquista y, como muchos de los tópicos, ya los leemos en la obra amorosa de Ovidio (OV. A. A. 1. 418-435; R. Am. 244).

²⁷⁵ En el *Cancionero de la doctrina cristiana* de López de Úbeda, encontramos poemas como las “Coplas hechas a una espina de la corona de nuestro señor Jesucristo”, en los que se lee: “Antes el amor usaba/ en sus tiros, de saeta,/ ya su herida es más secreta,/pues con espinas enclava”, López de Úbeda, *ed. cit.*, pág. 288

Dios, reduciéndose el misterio de la encarnación, que en el evangelio de S. Juan aparece como un acto de amor²⁷⁶, a un chistoso verso en el que el Amor ataca y desnuda al Creador :

...y otra vez, antes que entréis

en lid con quien vence a Dios,

mira Ignacio lo que hacéis.

Cuando Amor a Dios venció,

vemos que le desnudó...(Gaspar de Berrio Tapia, v.v.8-12).

Y la pobreza, a la que el alado diosецillo somete a los amantes, termina siendo la misma que Cristo exige a sus seguidores, porque “Dios es amor”²⁷⁷:

Sólo el Amor esto pudo

pero Cristo el amor era:

Cristo os echó ropa fuera...

....Trocado con Cristo habéis,

ya sí pobre os quedaréis,

que pues sois enamorado,

daréis vestido y calzado... (Fray Juan de Arias, v.v. 31-39)

Pero los poetas no refieren sólo los versículos que guardan la palabra “amor”, sino que se inspiran en otros, aparentemente lejanos al diosецillo, como Gaspar del Berrio Tapia y su extraño Cupido, ajeno a flechas y armado con una piedra que quiere recordar la visita de S.

²⁷⁶ Io. 3,16. Muchas veces y debido a este versículo, las metáforas que quieren explicar la encarnación tienen como protagonista al Amor, así en el poema que Valdivielso dedica a la Navidad, el Amor sale a lidiar toros de esta guisa: “...El Amor saca él un puesto/ y de encarnado se viste, / que es la librea en que el rey/ para estas fiestas elige;/ entran con la omnipotencia,/ y es bien que su fuerza estime,/ para pasar la carrera/ del más alto al más humilde...”, A. Valbuena-Prat, *op. cit.*, pág. 283.

²⁷⁷ 1 Io. 4,8.

Pedro al beato y el versículo de San Mateo²⁷⁸, donde Cristo bautiza a Simón como Pedro. Al final, por servirse de semejante arma y por ser un niño, el diosencillo es comparado con David, y el patriarca, con un Goliath herido:

Cuando Pedro os visitó,
fue una piedra que os tiró
amor y quedó triunfante,
pues, cual David al gigante,
luego la espada os quitó... (Gaspar de Berrio Tapia, v.v. 21-25)

También hay vates que se inspiran en el santoral, recordando la historia de S. Martín y su capa rasgada, historia que leeremos en otros versos que tratan de este mismo episodio, y que aquí se escribe como otro hurto del Amor:

Saliendo del templo afuera,
le dejó Martín rasgada
media capa, y si no fuera
porque echó mano a la espada,
se la quita toda entera... (F. Francisco de Bivar, v.v. 31-35).

²⁷⁸ Mt. 16,18.

2.4.5 Redondillas

Los tópicos y motivos sobre el Amor continúan en las “carirredondas”²⁷⁹, con las que los poetas celebraron el hecho de que S. Ignacio se metiese en una laguna helada para salvar del pecado a un mancebo lascivo.²⁸⁰ Así, se renombra la ceguedad del dios o la ceguera que éste produce —“La madre del Amor ciego” (Antonio de Escovar, v.37), “...se abrasa de amores, ciego..” (Antonio de Hurtasún, v.4)—; sus flechas arrancan heridas —“...queréis hacer la herida,/ con las flechas de los ojos.” (Juan Cambreros, v.v. 7-8); y, bien divino, bien humano, sigue siendo fuego —“...ardiendo en llamas de amor” (Antonio de Hurtasún, v. 3), “...y vos del divino amor de Dios/habéis nacido en el fuego” (Antonio de Escovar, v.v. 39-40), “...porque el fuego del Amor...” (Antonio de Uceda, v. 23). Esta última imagen del Amor es recreada en una antítesis tan petrarquista como la de fuego/ hielo²⁸¹, aprovechando así las frías aguas de la laguna, y el ardiente deseo del joven, o bien las heladas ondas frente al amoroso fuego ignaciano :

Pues con ese hielo frío,
En que animoso os entráis,
el torpe fuego apagáis
de su loco desvarío. (Antonio de Uceda, vv. 5-8)

²⁷⁹ En esta caracterización de las redondillas, pudo influir la etimología que se le atribuía a la palabra “redondilla”, pues Rengifo que llama así a la copla compuesta por versos redondillos, es decir, octosilábicos, explica que “Llámase esta copla redondilla, por la uniformidad que lleva en el canto, porque como se canta la primera se canta las demás, tomando la metáfora de la forma circular, y redonda que por todas partes es uniforme, y de una misma manera.”; y Pinciano hace un chiste con el supuesto origen de la palabra: “Y aunque sean redondas...cuadrarán en toda oreja y darán en cuadratura de círculo”. J. Díaz de Rengifo, *op. cit.*, pág. 23; y López Pinciano, ed. cit., pág. 211.

²⁸⁰ P. de Ribadeneira, *Historias de la Contrarreforma*, *op. cit.*, págs. 329-330.

²⁸¹ Vid. M^a Pilar Manero Sorolla, *op. cit.*, págs. 557-566.

Vuestro divino fervor
se aumenta más con el agua
y entre sus hielos se fragua
el Etna fuerte de amor. (Juan Cambreros, v.v. 9-12)

Imagen y antítesis, que algunos escritores de esta contienda adornaron de nuevas semejanzas, inspirándose en aquellos prodigios de la naturaleza que pudieran equipararse a la aparente imposibilidad de que el *ignis* del Amor divino ignaciano ardiese en la gélida laguna parisina: los elementos y sus esferas en los versos de Miguel de Sanjuán, la prodigiosa piedra Asbesto y la increíble fuente de Dodona del poema de Antonio de Hurtasún, o el insólito fuego de alquitrán de las redondillas de Antonio de Uceda trenzan en sus juegos, petrarquismo y sabidurías extraídas del libro del Universo.²⁸²

Al igual que el certamen anterior, los tópicos y motivos del Amor sufrieron de las acostumbradas agudezas, y los poetas volvieron a ejercitarse en acercar las ya manidas imágenes a lo cotidiano. Bien solapándoles nuevas metáforas:

Y no es poco que destruya
Ignacio, acudiendo luego,
de la ajena casa, el fuego,
con echar agua a la suya (Pedro Nicolás, v.v. 13-16)

²⁸² Es el mismo procedimiento del que se habían servido los autores de emblemas, empresas y jeroglíficos, *vid.* Vicente M^a Roig Condomina, “Los emblemas animalísticos de fray Andrés Ferrer de Valcebro”, *Goya*, 187-188 (1985), págs. 81-86. Por ello, algunas de estas imágenes rescatadas de la naturaleza las veremos en los jeroglíficos de Ledesma o en los *Emblemata* de Tirletti, cuando traten de explicar este mismo episodio.

Dejadle, pues desvaría
con la reacia calentura
y no recibe la cura,
que el cielo, por vos, le envía (P. F. Juan de Arce, v.v. 5-8).

O bien recargándolas de frases hechas: “...En vos, la divina fragua/enciende, Ignacio, el amor,/pues hoy por un pecador,/os echáis el pecho al agua...” (Antonio de Hurtasún, v.v. 13-16), “...Que si en agua, el fuego rojo/muestra su Amor sin segundo,/no dirá por burla el mundo,/que se eche Ignacio en remojo...” (Pedro Nicolás, v.v. 5-8), “El ardor de un joven ciego,/ vos en el agua, aplacáis;/ y el vuestro, Ignacio, aumentáis,/ que es echar aceite al fuego...” (Miguel Díez de Azcona, v.v. 1-4). Estas expresiones siempre se ciñen a la palabra “agua”, como en el primer certamen se ajustaban a la palabra “pie”, o en la oposición de las décimas se limitarán al “cordel” o “cuerda”.

La mayoría de citas o referencias bíblicas también versarán sobre el agua, así del Antiguo Testamento, aparecerá el Diluvio Universal y Betsabé en su seductor baño; y del Nuevo, el bautismo, el caminar de Jesús por las aguas, la pesca de los apóstoles en la laguna o el jarro de agua ofrecido por la samaritana.

2.4.6 Décimas.

Las pocas décimas que, a decir de Salazar, se presentaron al certamen rebuscaron metáforas para la “cuerda”, con que un pecador se había ahorcado y que sólo por la providencial intervención del beato Ignacio, pudo confesar sus pecados y de este modo, morir

en gracia²⁸³. Así, la sogá se hace “escalera” en las décimas de Díez de Azcona, “sedal” o red en las de Diego Sáez, y cuerda de un “loco instrumento” en las de Jerónimo de Salcedo.

La sogá y el cordel, dieron también lugar a agudezas que jugaban con el equívoco y la frase hecha, sumándoles paradojas, que en sus piruetas verbales pretendían asombrar más que el propio milagro del beato, como en los versos del poeta premiado, Díez de Azcona:

...Extiende Ignacio su mano
y el plazo al vivir prorroga,
pues cuando en la sogá, ahoga
vida y esperanza a un punto,
lo restaura todo junto
con llegar a darle sogá...

...que aunque el cordel le aflojaste
hasta confesar, llegaste
a apretarle los cordeles...(v.v. 5-10 y 48-50)

Parecidos equívocos se leen en las décimas que no consiguieron ningún premio, como las de Diego Sáez, quien además añade un derivado: “cordelejos”, con el significado de burla o chanza, y adorna sus estrofas de abundantes poliptotos.

²⁸³ P. de Ribadeneira relata este milagro en su *Flos sanctorum*: “En Barcelona se ahorcó un hombre, el santo en el instante que lo supo, voló a su casa, hizo poner al muerto en la cama y retirándose aparte, hizo oración por él: cosa admirable, que en el mismo punto resucitó de repente a vista de todos; pidió un confesor, y después de confesado, con grande sentimiento de sus pecados tornó a espirar”, P. de Ribadeneira, *op. cit.*, pág. 187.

2.4.7 Romances.

La séptima contienda narró en romances la expulsión de los demonios de una casa, gracias a una carta escrita por Ignacio²⁸⁴. El romance había sufrido una revitalización²⁸⁵ y en el momento de nuestra justa, se hallaba en pleno florecimiento: tanto el teatro, como los cancioneros de romances, que proliferaban desde que Martín Nuncio publicase el suyo por primera vez hacia 1547, habían contribuido a su divulgación, de tal modo que muchos fueron los poetas que imitaron con sus versos los romances viejos: Cervantes²⁸⁶, Góngora o Lope²⁸⁷, y junto a ellos, Valdivielso, Bonilla, Ledesma o los anónimos que López de Úbeda recogió en su pío libro.

Pero en su devenir por los siglos de oro, el antiguo canto renovó sus géneros, temas y su metro, que tendió desde el siglo XV a agrupar los versos en cuartetas²⁸⁸, como señala Luis Alfonso de Carvallo en *El Cisne de Apolo*:

Más advertid que, aunque el consonante debe durar todo el romance hasta acabarse, con todo eso va dividiéndose el sentido de cuatro en cuatro versos a manera de cuartilla, quiero decir que en cada cuatro versos se ha de perficionar el sentido como si fuera una copla, y no dejarla pendiente para la siguiente cuartilla.²⁸⁹

²⁸⁴ Así lo recoge Pedro de Ribadeneira en su *Flos sanctorum*: “En el colegio de Loreto... no dejaban vivir los demonios a los nuestros apareciéndoles en varias y terribles formas..., avisaron al santo padre..., el santo lo encomendó a Dios y les envió una carta suya, con la cual al punto que se leyó en el colegio, cesaron aquellas visiones.” P. de Ribadeneira, *op. cit.*, pág. 188.

²⁸⁵ Vid. J. M. Blecua, *Sobre la poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 16-18.

²⁸⁶ J. M. Blecua señala los comienzos del romance artístico en la generación de Cervantes, J. Manuel Blecua, *Sobre la poesía de la Edad de Oro*, pág. 17.

²⁸⁷ Lope y Góngora comienzan hacia 1580 a escribir sus romances que serán publicados en pequeñas antologías y escasos pliegos, y que en 1600 constituirán la base del *Romancero general*, *ibid.*, pág. 17.

²⁸⁸ R. Baehr, *op. cit.*, pág. 214.

²⁸⁹ Carvallo, *El cisne de Apolo*, pág. 194. Por otra parte, como señala Díez-Echarri, casi todos los tratadistas apreciaron desde el primer momento la importancia del romance como metro no sólo épico-narrativo, sino también lírico y dramático, Díez-Echarri, *op. cit.*, pág. 198.

Algunos de los poemas, que la relación recoge, “perfeccionan”, al igual que deseaba Carvallo, el sentido en cada una de las estrofas, así Miguel Díez de Azcona y don Martín de Vergara dividen cada paso de la escritura de la carta, y cada etapa de la definitiva expulsión del demonio, en las catorce o dieciséis coplas que componen sus romances. Ambos eligen el estilo narrativo, con un predominio absoluto de la acción sobre la descripción, del verbo sobre el adjetivo, utilizando siempre el presente histórico o el pretérito perfecto simple, recreando de esta forma el estilo de los viejos romances históricos, si bien con concesiones a aquellas agudezas que vienen colmando nuestra fiesta. Así, el equívoco vuelve a multiplicar significados, aprovechando sobre todo, lo concerniente a la misiva y su escribimiento: las letras, la escritura, la hoja, la firma, incluso los mismos polvos de cartas y los encabezamientos “*Pax Christi*” o “*IHS*” reclaman dos lecturas; y del primero de los poemas se desprenden algunas frases hechas.,

También el romance de Gaspar Antonio repartió sentidos “de cuatro en cuatro versos”, pues estructura casi todo su poema en estrofas paralelas con un procedimiento, que es muy típico en Ledesma²⁹⁰, introduciendo gracias a un anafórico “son”, distintas metáforas en torno a la misiva, que se convierte en “real cédula”, “carta de seguro”, “carta requisitoria”, “provisión de rey”, “compulsoria”, “apostólica letra”.

Ninguna de estas metáforas traspasa los límites de la entrada “carta”, al igual que las inventadas por el prolífico colegial del Colegio del Rey: “cartel de desafío”, “carta de horro”, “carta de pago” y una larguísima en torno a la baraja, en la que asoman “descartarse”, “mano”, “palo” y “falsos”. Otras, como las del romancero Jerónimo Sanz, deshicieron la secular oposición entre armas y letras, convirtiendo al beato en “acertero tirador”, a la pluma

²⁹⁰ Vid. *infra* en nuestro comentario a los jeroglíficos de Ledesma, el punto 3.1.2.

en “saeta” o “cañón” y a las letras en “negra pólvora”, y recordándonos en más de un verso el carácter militar de la Compañía y de su patriarca.

Queda el poema de Antonio de Hurtasún, que en sus coplas escasas escribe casi un diálogo teatral, tal vez influido por la abundancia del romance en la comedia²⁹¹: teatro dentro del teatro que es nuestra fiesta y su justa poética.

2.4.8 Canciones

El cartel de la contienda incluyó entre sus certámenes la composición de una canción, metro casi obligado en las justas²⁹²; y, aunque no señaló ningún modelo a seguir²⁹³, los poetas que participaron se ciñeron bastante a los arquetipos métricos establecidos por Petrarca²⁹⁴; hubo incluso quien imitó directamente la disposición de las rimas de algunas canciones del aretino, como Alonso Girón Montemayor, que copia la canción XX “*Ben mi credea passar*

²⁹¹ Como señala Baehr, “antes de mediados del siglo XVII había de vencer el predominio de la redondilla”. R. Baehr, *op.cit.*, pág. 215

²⁹² Enrique Segura Corvasí, “Las flores de poetas ilustres y certámenes literarios”, *La canción petrarquista en la lírica del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1949, págs. 177-191.

²⁹³ Era habitual señalar como modelo la estructura métrica de alguna canción de Petrarca, o incluso de Garcilaso o Boscán, *ibid. supra*; Aurora Egido en “Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII”, *RFE*, LX (1980), págs. 159-171, refiere varias justas que proponían para el certamen de la canción un modelo determinado bien fuera de Petrarca, Garcilaso o Boscán. Otros carteles de fiestas jesuitas sí que exigen de los poetas el ceñirse a una determinada canción del aretino, por ejemplo, en una justa de Gerona dedicada a la canonización de S. Ignacio y S. Francisco no sólo se obliga a seguir el metro de “*A la dolce ombra de le belle fronde*”, sino también incluir en las rimas unas determinadas palabras, Francisco Ruiz, *op.cit.*, f. 61 v. Por otra parte, Rengifo, *vademecum* para estas contiendas, aconseja a los poetas seguir los esquemas que Petrarca establece en sus canciones, y que él mismo recoge con evidente sentido práctico, Rengifo, *op.cit.* fols. 64 r. – 65 r.

²⁹⁴ E. Segura Corvasí en *op. cit.*, pág. 98, explica la predilección de los autores españoles del Siglo de Oro por el tipo de canción que divide la estancia en *piedi* y *sirima*. Los trece o catorce pies de las seis estancias, que se exigen en el cartel del certamen, son distribuidas siempre por los poetas, que participan, en una *fronte* compuesta por dos pies de rimas simétricas, una *chiave* o verso de enlace, y una *sirima*. Por otra parte, las estancias guardan simetría; si bien, Alonso Girón de Arrieta cambia la estructura de la *fronte*, en la séptima de las estancias que componen su canción, suponemos que debido su impericia. Otras irregularidades son los versos dodecasílabos, que de vez en cuando aparecen entre los endecasílabos y heptasílabos obligatorios en este tipo de poema; sobre la forma de la canción petrarquista, *vid.* R. Baehr, *op.cit.*, págs. 343-353.

mio tempo o mai”²⁹⁵ o Miguel Díez de Azcona que sigue la canción VI “*Spirto gentil che quelle membra reggi*”.

Este último recrea a su vez el *commiato*,²⁹⁶ repitiendo al igual que Petrarca, las rimas de la *sirima* e interpelando a la misma canción: “Si queda tu justicia tan fundada,/canción, en el certamen a que aspiras.../...que si los cisnes de tu Tormes cantan,/ en acentos y en vuelos se adelantan.” (Miguel Díez de Azcona, v.v. 86-91). A los vuelos del poema, se refieren también Fray Sebastián de la Parra, y Santiago de Salazar en el *commiato* o envío : “Canción, detén el vuelo...” (Fray Sebastián de la Parra, v. 79), “Aquí podéis quedaros/, canción, pues ya los pies os van faltando,/ si no quiere prestaros/ el suyo Ignacio, con que va volando.” (Santiago de Salazar, v.v. 85-89), mientras que el apóstrofe de Alonso Girón de Arrieta sigue otros derroteros.

Pero si rimas y metro tienen como fuente de inspiración las canciones de Petrarca, su tono panegírico, que ya venía impuesto por el asunto de la contienda e incluso por el mismo carácter de la fiesta, hay que buscarlo en el precursor de la canción laudatoria, en Fernando de Herrera²⁹⁷. De la lectura superficial del comentarista de Garcilaso, los poetas copian, sobre todo, las hipérboles de geografías lejanas, de peregrinos pueblos y remotos astros, expresiones que abrazan también la antítesis fuego/ hielo²⁹⁸, y que se amoldaban perfectamente a la descripción de la universalidad de la Compañía. Por ello, todos los vates de este certamen salpican sus heptasílabos y endecasílabos de semejantes exageraciones, variando apenas las palabras:

²⁹⁵ El metro de esta canción fue copiadísimo en nuestro Siglo de Oro, E. Segura Corvasí en *op. cit.*, nombra a Boscán, Garcilaso, Herando de Acuña y Gil Polo.

²⁹⁶ Petrarca hace coincidir las rimas del *commiato* con las de la *sirima*, algo que no siguieron nuestros poetas del Siglo de Oro, por eso, Rengifo señala que el remate no ha de llevar las mismas consonancias que las restantes estancias (Rengifo, *op. cit.*, págs. 54 y 75).

²⁹⁷ Segura Corvasí, *op. cit.*, pág. 166.

²⁹⁸ *Vid.*, por ejemplo, los v.v. 9-13 de la Canción II ó los v.v. 45-50 de la Canción III.

El Oriente extrañó su fuerza y brío,
que estima agradecido ya su amparo,
cual Francia, España, Italia e Inglaterra.
no huyó su denuedo invicto y raro
el ardiente cachorro, el carro frío,
ni cuanto ha visto el sol cuando se encierra (Fray Sebastián de la Parra, v.v.
54-58)

Qu' envuelto en hielo el Cita, el Afro, en fuegos,
los senos de l'Aurora donde el Sol nace,
hasta donde, decrepito, fenece,
volver, tu fundación, al gremio, hace,
de su Criador... (Alvaro de Zúñiga, v.v. 26-30)²⁹⁹

A la Compañía y a su fundador también se le dedicarán otras hipérboles, así Sebastián de la Parra llama a la sagrada religión, “Nueva Jerusalén” y “ciudad de Dios”, con alusiones a los versículos del Apocalipsis, donde S. Juan describe la ciudad de la Jerusalén celestial, imagen de la Iglesia de Dios³⁰⁰. El poeta premiado inicia, de esta forma, una serie de metáforas que comparan la Compañía con términos arquitectónicos, imágenes que, al igual que las denodadas expresiones que querían describir la asombrosa extensión de la Compañía, leeremos en todos los poemas presentados al certamen de las canciones, como en el de Santiago de Salazar, que recurre también a los mentados versículos del evangelista, para

²⁹⁹ También en la canción de Alonso Girón de Arrieta (v.v. 18-23) y de Miguel Díez de Azcona (v.v. 70-76) encontramos estas expresiones.

³⁰⁰ Apoc. 21, 9-27.

pintar con “divinos materiales”³⁰¹, el “alcázar hermoso”, construido por el patriarca. Por otro lado, Alonso Girón de Arrieta y Miguel Díaz de Azcona erigen de nuevo, en sus estancias, la alegoría del castillo pamplonés, que adornaba el altar mayor y las octavas del primer certamen de la justa, octavas de las que ambos poetas trasladarán sus tintes épicos.

Ciudad, alcázar, castillo, que se colma de nombres de héroes, de santos, y de dioses de la Antigüedad, que se miden, se comparan y se humillan ante su fundador y constructor; así aparecen Benito, Bruno, Bernardo, Guzmán, pero también Briareo, Argos, Cadmo, Atlante. Algunos dioses también han intervenido en la edificación de esa magna obra, pues a ellos se sometieron los avatares del beato, por ejemplo Eolo, Marte, Amor, Apolo, o Júpiter, que le presta sus rayos. Y junto a ellos, la omnipresente Envidia que llora la fama de la orden ya culminada y las mismas alabanzas de los poetas.

Todo este desbordamiento de nombres confiere a los poemas aquella gravedad, olvidada desde los sonetos de capa negra, una gravedad que Alonso de Salazar recuerda, cuando introduce la canción de fray Sebastián de la Parra, y que se expresa también en sus forzados hipérbatos y en las larguísimas enumeraciones: “...amor, piedad, desvelo, penitencia,/ el meditar altísimo y profundo,/ decir dulce y facundo.../la mortificación y celo ardiente...” (v.v. 31-35), algunas de las cuales, cierran en un verso las correlaciones de toda una estancia:

Con su virtud heroica, peregrina,
rindió también los ínclitos palacios,
dejada la enojosa pesadumbre,
do ofrece a Dios, Ignacio, mil ignacios,
.....

³⁰¹ *Ibid. supra*, en concreto los versículos 17-20.

.....

A la Iglesia da lumbre,
encendida columna, fuerte y rara;
al sol, espejos mil en que se vea;
a ti, corona; al cielo hermosea;
al bajo mundo ampara:
que todo lo hallan en su ser fecundo
Dios, Iglesia, sol, orden, cielo y mundo. (Fray Sebastián de la Parra, v.v. 66-78)

Hipérbatos y enumeraciones que, como rémora, retendrán también la lectura del resto canciones del certamen, haciendo que volvamos los ojos al efímero monumento del altar mayor, obra ya culminada, como las estancias de este certamen, opuesta a la acción y violencia de las primerísimas octavas.

2.4.9 Redondillas de pie quebrado.

Dos son las únicas muestras de esta estrofa que se recogen en la relación y, al igual que en el caso de las décimas, Salazar hace notar la poca participación en este certamen, con un chiste que juega con el asunto de la contienda: aquellos azotes, que iba a sufrir san Ignacio en la Universidad de París³⁰², temen recibirlos nuestros poetas.

³⁰² Gouveia, principal del colegio parisiense de Montaigu, amenazó a Ignacio con darle un castigo llamado “sala”, que consistía en una tunda de azotes propinada por los maestros al reo, desnudo desde medio cuerpo para arriba, en presencia de los alumnos congregados en una sala del colegio. El motivo fue que las reuniones espirituales que S. Ignacio dirigía coincidían con las disputas escolares, a las que cada vez faltaban más alumnos debido a que preferían asistir a las reuniones promovidas por el santo. S. Ignacio, entonces, fue a visitar a Gouveia y le dijo que no temía ni el dolor de los azotes ni la humillación, pues estaba dispuesto a sufrir

Los varapalos también serán el motivo de gracejo en los pocos versos quebrados de nuestra relación, pues los poetas rebuscarán expresiones o frases hechas donde entren en liza golpes y cosques, para así jugar, como en otras contiendas, con su sentido recto y figurado: “da de mano”, “deste mundo sacudido”, “sacude palo de ciego”, “asentar la mano”.

Entretejidas con estas frases hechas, encontramos las habituales referencias bíblicas, que recaban en el episodio de la flagelación de Jesucristo, gracias al cual, tanto Gaspar de Berrio Tapia como Juan de Alemán pueden comparar al beato con el Salvador, en uno de esos símiles entre el patriarca y algún personaje del Antiguo o Nuevo Testamento que se leen a menudo en nuestra justa.

2.4.10 *Tercetos*

A pesar de que Salazar nos dibuje a los tercetos tocando panderos y sonajas³⁰³, sólo uno de los poemas de esta contienda va a imprimirse de ambiente pastoril, es el de Juan de Orive, que describe la beatificación del patriarca como un amanecer poblado de “faunos y silvanos”, y de ruisñores que, símbolo de los poetas de la justa, cantan alabanzas al beato Ignacio; un amanecer que augura pronto el mediodía de su canonización, pues el patriarca es identificado con Apolo³⁰⁴: “Como sol, en tu carro subir puedes”.

todo por Cristo, sin embargo no deseaba un escándalo para los estudiantes. Gouveia realmente se dejó convencer por S. Ignacio, pues en el momento de ejecutar el castigo, se arrodilló ante él. Cándido de Dalmases, *op. cit.*, págs. 96 y 97.

³⁰³ La caracterización de los tercetos como estrofa pastoril, de ahí los panderos y sonajas, está próxima a las poéticas que cercan nuestra fiesta, así López Pinciano afirma: “Para la bucólica es bueno el terceto”, López Pinciano, *op. cit.*, pág. 291; Cascales dice que es metro “aptísimo” para la égloga, Cascales, *op. cit.*, pág. 178; Rengifo señala que “son muy a propósito para las églogas”, Rengifo, *op. cit.*, pág. 60. Por otra parte, Baehr, *op. cit.*, pág. 234, menta el uso del terceto para la poesía bucólica.

³⁰⁴ Los autores de estos tercetos parece que recuerdan el sello de la Compañía, en el que el monograma IHS, se inscribe en un sol, que quiere representar a Jesús, recordando el versículo de Malaquías (4,2), H. Pfeiffer, art. cit., pág. 171, *cfr. infra* con el primero de los jeroglíficos de Ledesma.

El dios del sol, como imagen de Ignacio, también surge entre los versos de Antonio Escobar y de Pedro de Alba: el primero de los vates describe la fiesta de la beatificación con una metáfora muy parecida a la de Juan de Orive, ya que ésta es la “dulce primavera”, “nuncio del fertilísimo verano” que seguirá a la esperada canonización; Pedro de Alba, en cambio, prefiere reinterpretar la mitología antigua y nos dibuja al patriarca como un nuevo Apolo, que con las flechas de su aljaba, ha derrotado a la “herética serpiente”. Ante este nuevo Apolo, del poema de Pedro de Alba, todos los dioses se postran: Marte, el mismo Sol, Cintia y Venus; como se postran ante la tumba de Ignacio las tiaras y las coronas, sinécdoques de reyes y papas, que veneran al patriarca en los encadenados de Claudio Mateo Pellicer, de Antonio de Uceda y de Miguel Díez de Azcona.

Nada, sin embargo, parece ser suficiente para honrar al fundador de la Compañía ni los laureles de victorias (don Pedro de Quesada, v. 16); ni la corona de roble (Pedro de Alba, v. 25); ni las aras, el sagrado fuego, los olores de Arabia y los mil templos (Antonio de Uceda, v. 9, v. 15, v. 41 y v. 43); ni los ritos, la diadema y el trono, y las guirnalda de varias flores (Miguel Díez de Azcona, v. 1, v. 17 y v. 17), pues sólo la fiesta salmantina celebrada en su honor y los versos escritos para ella se constituirán como merecido premio a los trabajos del beato.

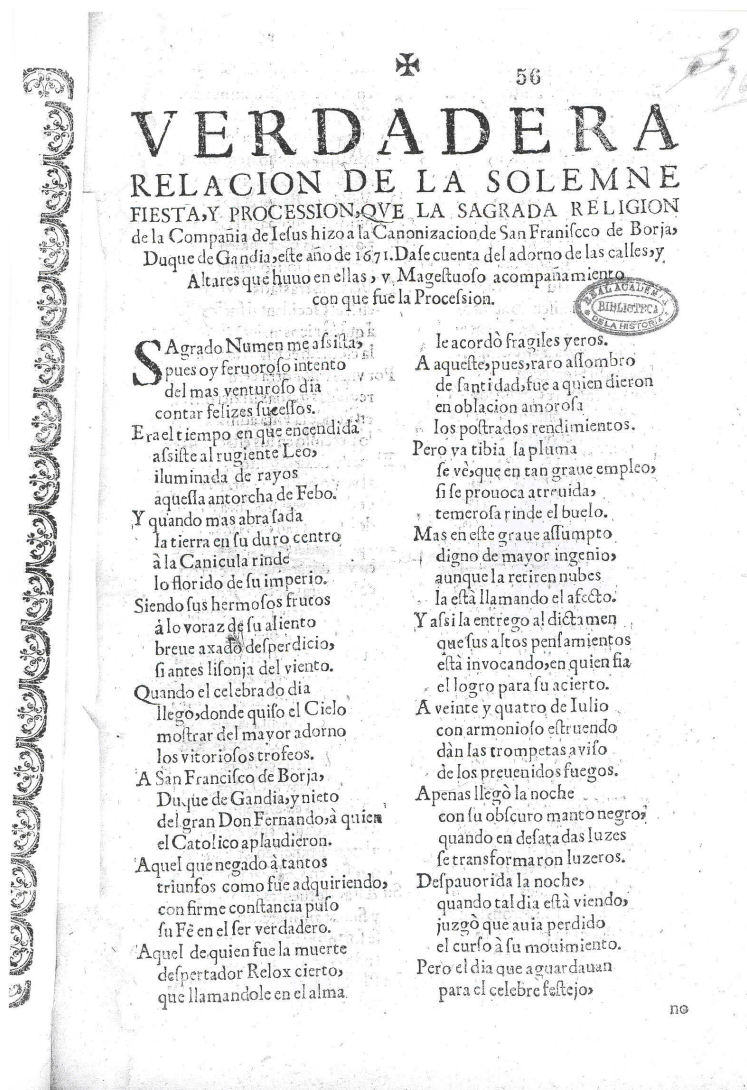
Por ello, se suceden las hipérboles que realzan la justa y la labor de los participantes en ella, de tal manera que lo efímero de la fiesta se pondera como eterno: “...no se puede olvidar tu nombre eterno,/ porque en bronce y en mármol la fe escribe...” (don Pedro Quesada Mota, v.v. 29 y 30); la mediocre inspiración de los poetas es soplo del alto coro de las Musas: “Porque quien dueño fue de obra tan pía,/ digno es de que le alabe el alto coro/ al concertado son de su armonía.” (don Pedro Quesada Mota, v.v. 34-36), “Musa, pide favor a un nuevo Apolo,/ a quien todas las ciencias reconocen/ deber su nuevo ser en nuestro polo/ llámalas a la fiesta porque gocen /de la corona, con que Roma ciñe/ las sienes cuyos méritos conocen”

(Pedro de Alba, v.v. 1-6), “Su Musa ofrece el plectro bien templado/ al templo de su Sol, para que cantes/ del mismo Sol el triunfo deseado...” (Pedro de Alba, v.v. 58-60); las toscas imágenes de emblemas y jeroglíficos han nacido de los pinceles de “Timantes, Praxíteles y Apeles” (Claudio Mateo Pellicer, v.27); y no es sino la Fama la que convoca al certamen y a la fiesta: “Y apenas esta voz sale de Roma,/ cuando la Fama, en su favor parlera,/ por causa propia el ublicarla toma,/por lo cual, presurosa, se acelera/ para llegar a donde Tormes cría/lenguas sin cuento en su feliz ribera.” (Claudio Mateo Pellicer, v.v. 13-18).

Entre estas hipérboles, sin embargo, encontramos referencias a la fecha, al lugar y al patrocinador de la justa que enmarcan la contienda y la concretan, así aparece el río Tormes en los poemas de Claudio Mateo Pellicer y de Miguel Díez de Azcona; y Salamanca, el “principio de año” y “Corsín Octavio” en los endecasílabos de fray Alonso de León.

Juego de hipérboles y de realidad que encontramos en todas las relaciones de fiestas, algunas escritas en verso³⁰⁵, a las cuales estos tercetos pretenden imitar, con la curiosa circunstancia de hallarse dentro de una justa, y ésta dentro de otra crónica que quiere contar lo mismo que estos tercetos cantan.

³⁰⁵ Alenda recoge varias de estas relaciones escritas en verso (art. 683, art. 1049, art. 1103...etc.) Nosotros hemos encontrado dos relaciones de fiestas jesuitas, las dos son romances: Anónima, *Verdadera relacion de la solemne fiesta, y procession, qve la sagrada religion de la compañía de Iesus hizo a la Canonizacion de San Francisco de Borja, Duque de Gandia, este año de 1671. Dase cuenta del adorno de las calles, y altares que huuo en ellas, y Magestuoso acompañamiento con que fue la Procession*; y la también anónima *Descripcion metrica-laconica, de las plausibles fiestas que executaron los padres de la Sagrada Religion de la Compañía de Jesus en la canonización de S. Juan Francisco Regis*.



17. Anónimo, *Verdadera Relación de la Solemne Fiesta ...*, 1671

2.4.11 Epitafios

Los certámenes XI y XII de la justa poética³⁰⁶ propusieron la composición de epitafios en latín, el undécimo certamen de varios dísticos y el número doce de un dístico solamente. Salazar recogió en la “Sentencia y poesías” no sólo los ganadores de la contienda, sino también algunos epitafios que no lograron ningún premio. Además, incluyó dos epitafios pertenecientes a las “poesías de capa y gorra” —el *Distichon ad sepulcrum Santi Ignatii de*

³⁰⁶ Seguimos el orden del cartel, pues Salazar al recoger la producción latina (epitafios e himnos) tergiversó los lugares en que se demandaban y colocó himnos antes que epitafios.

Loyola de Don Pedro de Aragón (f. 10 r.) y *Ad sepulchrum S. Ignatii de Loyola* de Don Melchor Moscoso (f.11 r.)—; y otros dos que sospechosamente se perdieron y que Salazar hubo de incluir entre las “poesías aventureras” a pesar de no serlo: *D. Ignat. Loiola Cantaba. Societ. Iesu P.P. alloquitur* y *Alterius Mosis Igniferi Socio Iesu* de F. Sebastián de la Parra.

Epitafios de papel todos ellos, pendieron de las paredes del templo, junto con las otras composiciones de la fiesta, entre las colgaduras de terciopelo y oro, alejados sin lugar a duda en el espacio y el tiempo de la verdadera estela del santo³⁰⁷. Por ello, las palabras: “*tumulus*” (Don Pedro de Aragón, v. 1), “*marmor*” (Don Melchor Moscoso, v. 4), “*urna*” (Pedro Suárez de Castro, v. 1), “*sepultum*” (Pedro Suárez de Castro, v. 7), “*humus*” (Roberto Balesio v.8); junto con las fórmulas de deposición³⁰⁸ como: “*me capit hic tumulo*” (Don Pedro de Aragón, v. 1), “*iacet hoc tumulo*” (Don Melchor Moscoso, v.1), “*Hoc tegitur tumulo corpus*” (Francisco Céspedes, v. 1), “*Qui latet hoc tumulo?*” (Diego Luio v.1), “*iacet hic*”(Tomás Guadingo, v. 1), “*Hic Loiola iaces?*” (Jorge Conradi, v. 1) se hacen necesarias en cada poema para introducir al espectador en esa nueva ficción que es la inmediatez de la tumba del santo, sobre cuyos imaginarios mármoles iban grabados los dísticos elegíacos.

Se trata, pues, de epitafios literarios³⁰⁹ que, al igual que los de otras muchas fiestas del Renacimiento y del Barroco, se escriben para conmemorar la muerte de un personaje ilustre

³⁰⁷ El cuerpo de S. Ignacio había sido enterrado en Roma, primero en la iglesia de Santa María de la Strada desde donde sufrió diferentes traslados hasta el lugar definitivo, la iglesia de Gesù, donde descansa hoy. Sobre la lápida se escribió un epitafio en latín. Cándido de Dalmases, *op.cit.*, pág. 254.

³⁰⁸ J. Pascual Barea, “El epitafio renacentista en España”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, I, 1, 1993, pág 732, señala que estas fórmulas eran típicas de las inscripciones antiguas; y A. González Oviés en “Topica fúnebre en la poesía de Domingo Andrés” de *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, I, 1, 1993, págs. 484 y 485, explica que solían encabezar los epitafios latinos y servían para indicar el nombre del difunto en una mención obligatoria por la cual el difunto no caía en el olvido.

³⁰⁹ M^a Luisa del Barrio señala que los epitafios literarios o ficticios, compuestos como obra literaria con finalidad artística, los encontramos ya en la Antigüedad, transmitidos gracias a papiros, citas y, sobre todo, reunidos en colecciones. M^a Luisa del Barrio Vega, *Epigramas funerarios griegos*, Madrid, Gredos, 1992, pág.14.

—en este caso S. Ignacio—; y que, fueran o no fruto de una contienda literaria, servían como parte del ornato de la celebración ³¹⁰.

Este tipo de epitafios los encontramos ya en la primera gran fiesta que un colegio jesuita organiza y compone: las exequias por la benefactora emperatriz Doña María de Austria ³¹¹. Para la luctuosa fiesta, los padres del Colegio Imperial erigieron un catafalco en cuyos pedestales “estaban escritos cuatro epitafios: uno en hebreo, y otro en romance, otro en griego, y otro en latín, los cuales declaraban brevemente a quien se había dedicado aquel túmulo”³¹². El epitafio latino, en prosa, imita muchas de las características de las inscripciones de la Antigüedad, empezando por el *D. O. M.*³¹³ que la encabeza, y siguiendo por el orden y los elementos que componen la inscripción ³¹⁴: el nombre de la difunta (“*Maria Augusta*”) ³¹⁵, su filiación (“*Caroli V filia*”) ³¹⁶, sus títulos y honores (“*Maximiliani II uxor*”, “*Rodolphi II mater*”...) ³¹⁷, el día de la muerte escrito en calendas (“*4 Kal. Mart.*”) ³¹⁸

Además del catafalco, los padres del Colegio Imperial hicieron “algunas composiciones de todas suertes de poesías, en alabanza de su Majestad, y de sus raras y

³¹⁰ J. Pascual Barea, *art. cit.*, pág. 739, hace referencia a la moda de componer epitafios latinos en honor de reyes y emperadores durante el Renacimiento y el Barroco. También Jozef Ijsewijn y Dirk Sacré en *Companion to neo-latin studies*, Leuven, Leuven University Press, 1998, pág. 374, hablan de esta moda de escribir epitafios para catafalcos en las exequias de personajes importantes.

³¹¹ Anónimo, *Libro de las honras...*, *op. cit.*; después encontramos epitafios en todas las exequias que los jesuitas celebraron a lo largo del siglo XVII.

³¹² *Ibid. supra*, f. 2 v.

³¹³ *Ibid. supra*, f. 3 r. J. Pascual Barea, al describir la estructura de los epitafios latinos tanto renacentistas como de los siglos XVII y XVIII que copian los modelos de la antigüedad, explica cómo generalmente comienzan con una consagración en la fórmula antigua *D<is> M<anibus> S<acribus>* es sustituida por la de *D<eo> O<ptimo> M<aximo> S<acrum>*, a veces sin la S final. J. Pascual Barea, *art. cit.*, pág. 371.

³¹⁴ El mismo Barea explica estos elementos. *Ibid. supra*, págs. 731-733.

³¹⁵ Anónimo, *Libro de las honras...*, *op. cit.*, f. 3 r.

³¹⁶ *Ibid. supra*.

³¹⁷ *Ibid. supra*.

³¹⁸ *Ibid. supra*.

excelentes virtudes, y así hicieron muchas en diversas lenguas”³¹⁹. Todos estos poemas, que “se adornaron con graciosas, artificiosas y costosas pinturas”³²⁰ y que el anónimo autor del *Libro de las honras*...recogió en un capítulo titulado “Jeroglíficas y varias poesías, hebreas, griegas, latinas y españolas”, destacaron sobre los ricos y negros paños desplegados en las paredes de la Iglesia. Entre la multitud de letras figuran numerosos epitafios en verso, compuestos en dísticos elegíacos, que parecen glosar la inscripción latina del túmulo ³²¹.

Nuestra fiesta repite esta misma disposición para los epitafios, pues los epigramas en verso, que Salazar transcribe en la “Sentencia y poesías” y que adornaron la iglesia junto con las otras composiciones, parecen enracimarse y glosar un primer epitafio escrito en prosa: el de Gil González de Ávila, racionero de la catedral de Salamanca. Este epitafio, que Salazar copia al hablar del ornato de la iglesia, también seguía de cerca las inscripciones antiguas. Así, volvemos a encontrarnos con la fórmula de consagración encabezando el epitafio: D.O.M.S.; con el nombre del difunto: “*Ignatius Loiola*”; con sus títulos y honores: “*Societate Iesu.../Mirificus fundator et auctor, uere/ decantari dignus*”, “*Paulus V. Summus Ecclesia censor, inter beatos,/ uereque uiuentes,/ multorum uotis annuens,/ adnumerauit, et retulit*”. En la inscripción del Gil González se obvia el lugar del nacimiento, aunque se nombra la nacionalidad del santo “*Hispanicus*”, y se extiende ésta hasta los confines de la Compañía en un alarde de universalidad: “*indicus,/ italicus, galicus, germanicus, constan/tinopolitanicus, belgicus*”; tampoco se señala su filiación, sin embargo leemos un “*Cuius corpus ad sanitatem gentium augusta/ reconditur urna*”, fórmula de deposición, que recuerda al lector no avisado que aquellas letras son un epitafio. La inscripción del racionero de la catedral de Salamanca

³¹⁹ *Ibid.supra.*, f.1 (r.).

³²⁰ *Ibid.supra.*, f.1 (r.).

³²¹ En la Antigüedad grecolatina, muchas inscripciones sepulcrales finalizaban con unos versos, generalmente en dísticos elegíacos; con el renacimiento de las letras latinas del siglo XVI se volvió a poner de moda el rematar las inscripciones sepulcrales con estos epitafios en verso. J. Pascual Barea, art.cit., pág.740.

finaliza con el nombre de los dedicantes del supuesto túmulo ³²² y el año en que éste se erigió: “*Sui instituti Fratres, parenti optimo, haeredes ex a se publica laetitia parentarunt. / An. M. DC. X.*”.

Aunque los epitafios creados en honor de san Ignacio de Loyola fueron escritos en un recién estrenado siglo XVII, la afición por resucitar los modelos antiguos en la composición de inscripciones funerarias, literarias o no, se fue introduciendo en España desde fines del siglo XV, en gran medida a imitación de la estética renacentista en Italia ³²³. Muchas de esas inscripciones que, desde el Renacimiento, se escribieron en España, tenían como modelo directo las procedentes de la Antigüedad, bien fuera debido a hallazgos arqueológicos, pues algunos eruditos, como Arias Montano, poseían colecciones de epitafios antiguos; bien a través de compilaciones impresas ³²⁴. Dos recopilaciones importantes de epigramas antiguos fueron la *Antología Palatina* de ca. 980 d. C., que recoge otras colecciones anteriores (las de Meleagro, Filipo de Tesalónica, Agatias, y Céfalas) y donde junto con epigramas de temática amorosa, encontramos epitafios; y la *Antología Planudea*, de ca. 1300 d. C, inspiradora de algunos de los *emblemata* de Alciato, cuyo capítulo tercero contiene los epigramas funerarios. ³²⁵

Los ganadores del “corte de tela de seda y oro”, de “las Coniecturas de Antonio Fabro”, del “relicario grande de siete ducados” y de “los guantes de ámbar”; y el resto de poetas que participaron en el certámenes XI y XII intentaron, como lo había hecho el racionero de la catedral en su epitafio en prosa, resucitar esos modelos de la Antigüedad para

³²² En no pocas inscripciones latinas renacentistas se recupera la costumbre antigua de escribir el nombre del dedicante. *Ibid. supra*, pág. 733.

³²³ *Ibid. supra*, pág. 720. Entre los escritores renacentistas de epitafios podemos destacar la figura de Pontano, cuyos *Tumuli* de 1496 se dedican a este tipo de género; Giovanni Parenti, “L’invenzione di un genere, il “tumulus” pontaniano”, *Interpres*, VII, 1987, 125-158.

³²⁴ J. Pascual Barea, art. cit., pág. 737.

³²⁵ M^a Luisa del Barrio Vega, *op. cit.*, 1992, pág. 15.

el túmulo inventado del Patriarca. En parte porque así lo señalaba la misma contienda poética, pues exigía una forma métrica, el dístico elegíaco, que había sido la más empleada por los escritores griegos y latinos para este tipo de composiciones funerarias. Compuesto de un hexámetro dactílico seguido de un pentámetro d ctilico, el dístico elegíaco prevaleció sobre otros metros ³²⁶, ya que su brevedad lapidaria lo hacía muy adecuado para la expresión de pensamientos cerrados y unitarios que demandaba el primitivo soporte del epitafio³²⁷; dentro del dístico, el pentámetro dactílico solía ser claramente identificable por la tipografía sangrada que se empleaba para él ³²⁸ y que el impresor de la relación reflejó al copiar los epigramas vencedores de la justa.

Pero no sólo por el metro los autores revisten sus epitafios de ecos clásicos, también imitan estructuras típicas de los epigramas funerarios de la Antigüedad, como el empleo del discurso directo puesto en boca del difunto o del sepulcro ³²⁹: “*Me capit hic tumulus, me in natis non capit orbis:/ ignis eram vivens, factus amore cinis*” (Don Pedro de Aragon, v.v. 1 y 2), “*Nil tumulo maius, patria nil clarius opto,/...Nec melius quicquam veneror, nec gratius ullum.*” (**Divo Ignatio a Loiola Epitaphium**. Del Maestro Blas L pez, v.v.1-3), “*externamque paro ductor, et exul opem, /Mors nova pugna subit: miratur Roma sepultum. / Transcribor superis...*” (**Divo Ignatio a Loiola Epitaphion**. Del Maestro Blas L pez, v.v. 6-8.), “*Romanus tumulo fio, sum Cantaber ortu, / Europa, atque Asia ducor in astra vagus.*” (Miguel Mart nez v.v. 1 y 2), “*Hoc tegitur tumulo corpus; miracula, nomen,/ os sonat omne meum; sidera mens habito*” (De Francisco Céspedes, v.v. 1 y 2), “*Cuna mihi Loiola fuit, mihi Roma sepulchrum, / orbis ager, segetes astra, corona Deus...*” (**D. Ignat. Loiola Cantaba. Societ. Iesu P. P. alloquitur**. F. Sebastián de la Parra, v.v. 1 y 2), “*Ignis eram, atque ignire*

³²⁶ Como el hexámetro dact lico, el yambo o el troqueo. *Ibid. supra*, p g.48.

³²⁷ *Ibid. supra*, p. 48.

³²⁸ Manuel Fernández Galiano, *Antolog a Palatina I*, Madrid, Gredos,1978, p g.10.

animos ueni ortus ab alto: / igniui, et redii, hic sola fauilla iacet” (***Alterius Mosis Igniferi Socio Iesu Auto. Fautor, et Soci tumulus***. F. Sebastián de la Parra, v.v. 1 y 2), en los que es el propio difunto quien habla;”*Ignati marmor cineres non claudo, sed ignes;/ nec marmor clauso, sed vocor igne silex*” (Gaspar Antonio, v.v. 1 y 2);”*Iam Gremio Non Ampla Tego Iustum Vrna Sepultum / Laurum Orbi, Infernis Omina, Lucem Animis*” (***Epitaphium***. F. Sebastián de la Parra v.v. 1 y 2), en los que es túmulo quien toma la palabra.

Otra estructura común en la epigramática antigua consistía en la imprecación por parte del viandante al enterrado o al monumento sepulcral³³⁰, como en el caso del epigrama de Pedro Suárez de Castro: “*Te miles, Christumque tegens, te sancte, sacerdos, / Te, Martine, refert, sed superat sobole*” (Pedro Suárez de Castro, v.v. 7 y 8).

De la combinación de estos dos tipos de alocución —la tumba o el difunto hablan en discurso directo y el saludo del viandante al enterrado o al monumento sepulcral— surgirán los epigramas en forma de diálogo entre el caminante y el sepulcro³³¹, que será la forma elegida por Don Melchor Moscoso, Jorge Conradi y el Licenciado Diego Luio para componer sus inscripciones de papel. Preguntas y respuestas entre el viajero y el difunto S. Ignacio o su estela se suceden así dentro de cada dístico, configurando un conversar casi verosímil³³²: “*¿Quis iacet hoc tumulo gelido sub marmore clausus?./Signa Deum dicunt, sed brevis urna uirum/ Si uir, cur toties inscriptum nomen Iesu/ marmor habet? Quod ei Christus amicus erat...*” (Don Melchor de Moscoso, v.v. 1-4); “*Hic Loiola iaces?. Iaceo, sed terge querelas,/unus eram; ex uno iam tibi mille fluunt*” (Jorge Conradi, v.v. 1 y 2), “*¿Qui latet hoc*

³²⁹ M^a Luisa del Barrio, *op.cit.*, pág. 46.

³³⁰ Se trata de la alocución al caminante. Para las distintas expresiones que se emplean en la alocución al caminante, *vid.* el libro de Ricardo Hernández Pérez, *Poesía latina sepulcral de las Hispania Romana: Estudio de los tópicos y sus formulaciones*, Valencia, Universidad de Valencia, 2001, págs. 217-277

³³¹ M^a Luisa del Barrio, *op.cit.*, pág. 46.

tumulo?. *Cinerum preciosus aceruus. / Est cinis?. Ergo fuit uiuida flamma prius.*” (Diego Luio, v.v. 1y 2).

Por otra parte, y refiriéndose también a la estructura formal de los poemas fúnebres, los epigramas de la justa, al igual que la mayoría de los epitafios de otras exequias y celebraciones barrocas, podrían ser incluidos bajo el marbete de “epigramas concurrentes”³³³. Pues, aunque ello venga determinado por la misma configuración del certamen poético, para un sólo difunto y en una sola estela, se suceden distintos epitafios, que repiten y reinciden iguales temas, tópicos y motivos. Algunos de estos epitafios, además, simplemente se separan por la palabra “*aliud*” (*Aliud* de Tomás Guadingo; *Aliud* de F. Sebastián de la Parra); otros son de un mismo autor (*Epitaphion* de Gaspar Antonio y *Diuo Ignatio a Loiola. Ephitaphion* del mismo); y todos ellos parecen reiterar lo dicho en ese primer epitafio en prosa que les precede y que destaca en la decoración de la fiesta.

Pero, con ser muchos los epigramas en verso que “concurren” en el efímero sepulcro de S. Ignacio, poco o nada nos cuentan de su vida; tal vez porque los epitafios de la justa han sido sometidos a la tiranía del metro y, por ello, prefieren ceder algunos datos de la biografía del Patriarca al epitafio en prosa donde es más fácil consignarlos³³⁴. Así, se obvia todo dato cronológico y no se menciona ni la fecha de su nacimiento, ni de su muerte, ni los años que

³³² En los epigramas más antiguos, cada interlocutor ocupa un dístico, los diálogos de esta manera son más rígidos; sin embargo, a partir de la época helenística, el cambio de palabra entre los interlocutores se produce en el interior de los versos. *Ibid. supra*, p.47.

³³³ A partir del siglo V a. C., encontramos sepulcros con dos o más epigramas para un solo difunto, separados a veces por la palabra “otro”, por una barra o nada. Por lo general son del mismo autor, y casi siempre contienen los mismos elementos y elogios pero redactados de un modo diferente. *Ibid. supra*, p. 48.

³³⁴ “Aunque la mayor parte de los elementos constitutivos de la inscripción sepulcral aparezcan también en el epitafio en verso, cuando éstos son grabados en un sepulcro, lo son generalmente a continuación de un texto en prosa, en el que expresa con mayor claridad el nombre del difunto así como su edad y la fecha de su muerte de acuerdo con las fórmulas tradicionales. Ello se debe a la propia tiranía del metro, en el que no siempre resulta fácil insertar los nombres propios y expresar claramente edades y fechas.” (J. Pascual Barea, art. cit., pág. 744).

vivió; se silencia también su linaje; y se describe de una manera vaga los cargos que desempeñó³³⁵.

A excepción del lugar de nacimiento, que aparece siempre en clara antítesis con la ciudad donde murió y se halla enterrado³³⁶: “*Romana tectus, Cantaber hospes humo*” (**Diuo Ignatio a Loiola Epitaphium**. Maestro Blas López, v. 2.), “*Aeternat clarus Romanam, Cantaber urnam*”(Pedro Suarez de Castro, v. 1), “*Romanus tumulo fio, sum Cantaber ortu*” (Miguel Martínez, v. 1), “*Cuna mihi Loiola fuit, mihi Roma sepulchrum*” (**D. Ignat. Loiola Cantaba. Societ. Iesu P.P. alloquitur** de F. Sebastian de la Parra, v. 1); y de su supuesto pasado militar, en el que recaba el Maestro Blas López: “*Martis opus miles.../ et didici, et docui*” (**Diuo Ignatio a Loiola. Epitaphium** del Maestro Blas López, v.v. 5 y 6), “*Vastaret uiolentus agros cum Gallus Iberos,/ et quateret patrium moenia celsa caput,/ saucius hoste graui, grauiorem uulneris ultor*” (**Diuo Ignatio a Loiola. Epitaphion** del Maestro Blas López, v.v. 1-3), la biografía de S. Ignacio apenas se lee entre los poemas de este certamen.

En cambio se suceden, como era de esperar tratándose de un epitafio barroco³³⁷, los encendidos elogios³³⁸, que aquí se hacen más hiperbólicos dado el carácter de la fiesta, ya que, alejada cronológicamente de la muerte del santo, celebraba su beatificación: “*Ingens depositum, doctrinae splendor, honesti/ auctor, Cantabriae gloria Loyolides*” (Peregrino Aventurero, v.v. 1 y 2), “*Sol, miles, pastor iacet hic: sol nubila pellit...*” (Tomás Guadingo, v.v. 1 y 2), “*Iam Gremio Non Ampla Tego Iustum Vrna Sepultum. /Laurum Orbi, Infernis*

³³⁵ M^a Luisa del Barrio Vega apunta que los detalles biográficos del difunto son más numerosos en las inscripciones latinas y en las griegas de época romana. M^a Luisa del Barrio Vega, *op. cit.*, pág. 45; J. Pascual Barea recaba en estos datos, que frecuentemente aparecen en las inscripciones del Renacimiento y el Barroco, art. cit., págs. 731 y 732.

³³⁶ En los epitafios antiguos era normal contraponer el lugar donde nació el difunto con el de su muerte, A. González Oviés, art.cit., p.487.

³³⁷ J. Pascual Barea, art.cit., pág. 736, señala como característicos de los epitafios renacentistas y barrocos los elogios encendidos al difunto.

Omina, Lucem Animis” (***Epitaphium*** de Sebastián de la Parra, v.v. 1 y 2), “*Lux patriae, Romae splendor, utrique decus*” (***D. Ignat. Loiola Cantaba. Societ. Iesu P.P. alloquitur*** de F. Sebastián de la Parra, v. 4).

Ni lágrimas ni tristeza son, pues, lícitas para estas efímeras inscripciones, y así nos lo advierten sus mismos autores ³³⁹: “*Lugere ergo nefas*” (***Ad sepulchrum S. Ignatii de Loyola*** de don (Melchor Moscoso, f. 11 r.), “*terge querelas*” (***Tumulus B. Ignatii de Loiola*** de (Jorge Conradi, f. 68 v.); y no sólo porque se trataba de una fiesta carente del carácter luctuoso de las exequias, sino también porque del difunto “*Christus amicus erat*”. Los motivos gnómicos que, desde los epigramas griegos, aparecían entre los dísticos elegíacos³⁴⁰, vienen aquí tamizados por una perspectiva cristiana y, en algún verso, contrarreformista. La muerte significa, entonces, reunión con Dios en los cielos, junto a las estrellas: “*non moritur, quamuis Latia tellure quiescat, / sed uiuit qua uult uiuere parte magis*” (Melchor Moscoso, v.v. 7 y 8), “*Nec melius quicquam ueneror, nec gratius ullum, / qui colo iam superis additus astra decus*” (***Diuo Ignatio a Loiola. Epitaphium*** del Maestro Blas López, v.v. 3 y 4), “*Transcribor superis...*” (***Diuo Ignatio a Loiola. Epitaphion*** del Maestro Blas López, v. 8), “*Adscriptus superis aethera summa colit*” (Pedro Suarez de Castro, v. 2); separación del alma y el cuerpo: “*spiritus in caelis, hac caro dormit humo*” (Roberto Balesio, v. 8), “*Hoc tegitur tumulo corpus... / ...sidera mens habito*” (Francisco Céspedes, v.v.1 y 2); sacrificio y redención: “*Ignis eram vivens, factus amore cinis*” (don Pedro de Aragon, v. 2); pero, también fuerzas renovadas para la lucha antiluterana: “*It sanctum sociis, et bello tessera signum; / externamque paro ductor, et exul opem. / Mors noua pugna subit: miratur Roma*

³³⁸ Se trata de una reelaboración de la *laudatio*, de la poesía sepulcral latina. Sobre las distintas expresiones en que ésta se puede manifestar, *vid.* R. Hernández Pérez, *op. cit.*, págs. 139-217.

³³⁹ Es el tópico de la *consolatio*, que aparece en la epigramática antigua. *Vid.* M^a Luisa del Barrio, *op. cit.*, p. 25; y R. Hernández Pérez, *op. cit.*, págs. 83 -139.

³⁴⁰ *Ibid. supra*, pág. 37.

sepultum” (***Diuo Ignatio a Loiola. Epitaphion*** del Maestro Blas López, v.v.5-7). Olvidada cualquier referencia a la mitología clásica ³⁴¹, el óbito del santo sólo se explica desde su religión y las alusiones al *Nuevo Testamento* afloran casi en cada poema del certamen.

Motivo de *consolatio* es, además de la visión cristiana de la muerte, la pervivencia y perpetuidad de S. Ignacio en la Compañía, del padre en sus hijos ³⁴²: “*Me capit hic tumulus, me in natis non capit orbis*” (don Pedro de Aragón, v. 1), “*Te, miles, Christumque tegens, te, sancte, sacerdos,/ te, Martine, refert, sed superat sobole*” (Pedro Suárez de Castro, v.v.7-8), “*unus eram; ex uno iam tibi mille fluunt*” (Jorge Conradi, v.v. 1 y 2).

Esta condición de la muerte como pervivencia bien a través de los hijos de la Compañía, bien junto a Dios, determina el lenguaje de los epigramas; de tal modo que, aún tratándose de epitafios, no se utilizan verbos como *obiit* o *perit*, y la única vez que aparece el *moritur* va precedido de la partícula *non*: “*non moritur, quamuis Latia tellure quiescat...*” (don Melchor Moscoso, v. 7). En cambio, se prefiere el uso de eufemismos que proclaman la inmortalidad ³⁴³: “*Transcribor superis...*” (***Diuo Ignatio a Loiola. Epitaphion*** del Maestro Blas López, v.8), “*Te tulit, Ignati, rapidissimus ardor Iesu*” (Roberto Balesio, v. 5), “*Europa, atque Asia ducor in astra vagus*” (Miguel Martínez, v.v. 1 y 2); o bien, la utilización del verbo *uiuit*: “*Sed uiuit qua uult uiuere parte magis*” (don Melchor Moscoso, v. 8) o del sustantivo *uita*: “*qua pote sic homini uita perennis erit*” (***Diuo Ignatio a Loiola. Epitaphium*** del Maestro Blas López, v. 8). Por otra parte, la dualidad entre el alma, que marcha hacia el cielo, y el cuerpo, que se guarda dentro del túmulo, en la tierra, es expresado mediante

³⁴¹ Los autores se abstienen de mentar a las hacendosas Parcas, a las Moiras, la laguna Estigia y el Lete; algo que contrasta con las odas del certamen XIII, donde la muerte del santo se explica muy a menudo con todos estos mitos.

³⁴² En los epigramas funerarios griegos, los hijos son muchas veces considerados como una manera de alcanzar la inmortalidad: tras su muerte un hombre sigue existiendo en ellos. M^a Luisa del Barrio, *op.cit.*, pág. 30.

antítesis: “*spiritus in caelis, hac caro dormit humo*” (Roberto Balesio, v. 8), “*Hoc tegitur tumulo corpus.../...sidera mens habito*” (Francisco Cespedes, v.v. 1 y 2).

También encontramos otras figuras retóricas típicas del epitafio neolatino, como los apóstrofes,³⁴⁴ normalmente cuando se trata de elogiar al difunto: “*Te, miles, Christumque tegens, te sancte, sacerdos,/ te, Martine, refert, sed superat sobole*” (Pedro Suárez de Castro, v.v. 7 y 8); “*...miracula, nomen,/os sonat omne meum...*” (Francisco Céspedes, v.v. 1 y 2). Abundan las construcciones paralelas³⁴⁵: “*Sol, miles, pastor iacet hic: sol nubila pellit,/ bella ciet miles, pastor ouile fouet*” (Tomás Guadingo, v.v. 1 y 2), “*Laurum Orbi, Infernis Omina, Lucem Animis*”(Epitaphium de F. Sebastián de la Parra, v. 2); y, sobre todo, los juegos de palabras con el nombre del difunto aprovechando la paranomasia entre *Ignatius* e *ignis* ³⁴⁶. Paranomasia que, por tratarse de unos epitafios, se desata en anacrónicas cenizas: “*Ignis eram uiuens, factus amore cinis*” (don Pedro de Aragon, v. 2), “*Qui latet hoc tumulo?. Cinerum preciosus aceruus./ ¿Est cinis?, ergo fuit uiuida flamma prius*” (Licenciado Diego Luio, v.v. 1 y 2); o que supera, sin extinguirse, la fría muerte: “*Ignati marmor cineres non claudo, sed ignes;/nec marmor clauso, sed uocor igne silex*” (Gaspar Antonio, v.v. 1 y 2).

Los epitafios dedicados al patriarca casi se cierran con un dístico que contiene unos versos *proteos* ³⁴⁷ (Epitaphium de F. Sebastián de la Parra): uniendo las iniciales de las palabras del hexámetro leemos Ignacio; y, al juntar las del pentámetro, Loyola. F. Sebastián de la Parra, que facilita la solución de sus versos *proteos* escribiendo en mayúsculas las

³⁴³ J. Pascual Barea, art. cit., pág. 735, señala como habituales estas expresiones junto con los verbos *obiit, perit, moritur* en los epitafios renacentistas.

³⁴⁴ *Ibid. supra*, pág. 736.

³⁴⁵ *Ibid. supra*, pág. 736.

³⁴⁶ La *interpretatio nominis* es habitual en los epitafios neolatinos, hay un poema de los *Tumuli* de Pontano, que recuerda a nuestra paranomasia, es el dedicado a Focilla: “*Frigidulo iaceo in thalamo, licet ipsa Focilla,/ligna nec extincto est qui ferat ulla foco*”. Giovanni Parenti, art.cit., pág.143.

³⁴⁷ Según Rafael de Cózar: “son una especie de acrósticos horizontales”. Rafael de Cózar, *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991, pág. 314.

iniciales, rescata el empleo del acróstico para una inscripción funeraria, tal y como se había hecho en la Antigüedad³⁴⁸, y juega a velarnos y desvelarnos el nombre del difunto. Un artificio más sobre el artificio de crear unos epitafios de papel que recuperaban la lengua latina, sus metros y sus topoi, para conmemorar a un difunto del que, en ese preciso momento, sólo se celebraba su beatificación y al que se erigía como primer bastión contra el protestantismo.

2.4.12 Himnos.

Los latines continuaron en el trigésimo certamen, aumentando la dificultad y atando tanto el género de los poemas como el metro en el que habían de ser compuestos, pues esta nueva lid pidió de los vates la escritura de un himno en “cualquier género de verso de los que usó Horacio en las *odas*”, a excepción del heroico.

De las dos demandas exigidas por el cartel, la primera, a pesar de que le sirva a Salazar para caracterizar a estos poemas³⁴⁹, apenas ciñó a jueces y poetas, ya que sólo don Alonso Cárdenas, el Maestro Blas López, el licenciado Juan Jordán y el Peregrino Aventurero, conforman sus versos como un himno³⁵⁰, es decir, con un vocativo inicial que se dirige al receptor de himno: “*Pectus inspira melicis Olympi/ uocibus, dona citharamque*,

³⁴⁸ A partir de la época imperial el gusto por lo artificial y oscuro se refleja en el empleo de acrósticos en los epigramas sepulcrales, principalmente entre los siglos II y IV d. C. M^a Luisa del Barrio Vega, *op. cit.*, pág. 52.

³⁴⁹ Salazar los viste de clérigos, con sobrepellices y velas encendidas, coincide esta concepción del himno como alabanza a Dios con la que manifiesta Carvallo y que recoge en uno de sus poemillas: “El Himno es alabanza a Dios debida/que para gloria suya inventada...”, L. A. de Carvallo, ed. cit., pág. 286; *ibid. infra*.

³⁵⁰ Maestre señala cómo, a fines del siglo XVI, la palabras *oda* e *hymnus* son sinónimos intercambiables, pues la mayoría de odas latinas que los humanistas españoles escriben son de tema religioso, y aunque Horacio y los clásicos configuran estas composiciones de temática religiosa, en ellas también pesa la profunda influencia de la poesía cristiana medieval, J. Maestre, “La oda latina en el Renacimiento hispano”, *La Oda*, págs. 105-11 y 118; *vid.* también, para la definición de la oda y el himno, R. Lapesa, *Introducción a los estudios literarios*, M., Cátedra, 1971, págs. 141 y 142; A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 153 y 154.

mira/ ut tua, Ignati, memorare digno carmine possim.” (v.v. 1-4 de Don Alonso Cárdenas), “*Clariss progenies orta parentibus,/clarum Cantabria quos genuit solum,/ splendor gentis Iberae,/ Ignati, noue caelitur.*” (v.v. 1-4, del Maestro Blas López), “*Salue decus Cantabriae*” (v. 1 de Juan Jordán), “*Ignati superis iubar, / uirtutum radiis ciuibus aemulum,/ gaude o*” (v.v. 1-3 del Peregrino Aventurero). Vocativo inicial, al que habían de seguir las requeridas alabanzas al invocado, y que nuestros vates abordaron principalmente en torno al linaje del beato —“*Clariss progenies orta parentibus*” (v.1 de Blas López), “*Salue decus Cantabriae*” (v. 1 de Juan Jordán)—; al episodio de Pamplona, emblema de su terrenal milicia —“*cum tuam pilum furiale tentat/ rumpere uitam*” (v. 6 de Alonso de Cárdenas), “*Nam te celta ferox cum quatit impete/ pompeiana grauis moenia machinae...*” (v.v. 21-32 de Blas López), “*Nam si ad Martia proelia/ et Pompeiopolim lumina uertimus...*” (v.v. 11-20 del Peregrino Aventurero)—; a la ofrenda de las armas en Monserate, símbolo del cambio de esa milicia temporal por la espiritual —“*Et qui matris in aedibus/ fecundae superi progenie patris/ uestem uota sacras, armaque Virgini*” (v.v. 16-19 de Blas López), “*Qui, tu hostium, uictor tui/ templo sacristi uirginis,/ quem Marte non inglorius/ ense prius distrinxeras.*” (v.v. 21-24 de Juan Jordán); y por fin, las hazañas de esa nueva lucha del espíritu, cargadas de un antiluteranismo acorde con los tiempos de nuestra justa— “*Tu pater gratus reuiuiscis, alta / prole phantasma exuperans Lutheri,/ tensa uibrata, iaculansque lingua/fulmina sancta.*” (v.v. 21-24 de Alonso de Cárdenas), “*...uictrix monstra domat, quae fera pullulant,/ et que Tartareo nixa uigent solo*” (v.v. 53-54 de Blas López), “*Nouas per artes iniiciis/ frenum uagae licentiae,/ fetus nouos ut proferant/ fecunda culpae saecula*” (v.v. 29-32 de Juan Jordán), “*...quo noua proelia/ gesturus superum breui/ Plutonem, Stygios, horridaque agmina/uictrici tereres pede.*” (v.v. 21-23 del Peregrino Aventurero).

La segunda de las exigencias del certamen, en cambio, fue observada no sólo por los poetas sino también por los jueces, que dejaron sin premio al licenciado Juan Jordán por

escribir su himno en dímetros yámbicos³⁵¹ y regalaron a los que habían compuesto en los metros empleados por el venusino. Así, Pedro Andrea y el Peregrino Aventurero cantaron en estrofas asclepiadeas de dos versos, compuestas de un gliconio seguido de un pequeño asclepiadeo³⁵²; Alonso de Cárdenas, en estrofas sáficas, compuestas de tres sáficos endecasílabos y un adonio³⁵³; el Maestro Blas López, en segunda estrofa asclepiadea glicónica, es decir, dos asclepiadeos menores seguidos de un ferecracio y un gliconio³⁵⁴; y don Carlos de Viupont, en estrofas alcaicas³⁵⁵, formadas por dos endecasílabos alcaicos, más un yambo y pentetímeros, más un hemípeo y baqueo. Cumplían de este modo, los poetas con uno de los requisitos más usuales en las contiendas neolatinas que planteaban los carteles áureos: el empleo de la métrica eolocoriámbica³⁵⁶, que junto con los dísticos elegíacos y el hexámetro dactílico³⁵⁷, es usual en las justas, sobre todo en las de ámbito universitario³⁵⁸ o colegial³⁵⁹, ya que en cierto modo viene a ser una prolongación de los ejercicios latinos que se

³⁵¹ Horacio había utilizado el dímetro yámbico sólo en sus *Epodos* y en combinación con otros versos (F. Crusius, *Iniciación en la métrica latina*, Barcelona, Bosch, 1987, pág. 86), en cambio san Ambrosio y Prudencio escribieron algunos de sus himnos con este metro (vid. F. J. E. Raby, *A history of Christian-Latin poetry from the beginnings to the close of the Middle Ages*, págs. 33-37 y 44-61).

³⁵² F. Crusius, *op. cit.* pág. 105.

³⁵³ *Ibid. supra*, pág. 107.

³⁵⁴ *Ibid. supra*, pág. 107.

³⁵⁵ *Ibid. supra*, pág. 108.

³⁵⁶ Esta inclusión de la métrica horaciana en los carteles, venía reforzada por el reto que constituía, como indican Jozef Ijsewijn y Dirk Sacré en *op. cit.*, pág. 87, la variedad métrica del venusino.

³⁵⁷ Versos heroicos se demandan en las siguientes justas jesuitas: en la de Sevilla, que celebra la beatificación, para el certamen segundo (F. de Luque Fajardo, *op. cit.*, f. 19 v.); en la de Granada, por el mismo festejo, para el certamen séptimo (Anónimo, *Relación de la fiesta que en la beatificación del [...] Ignacio fundador de la Compañía de Iesus hizo su Collegio de la Ciudad de Granada...*, *op. cit.*, f. 8 r.); y en la de Madrid, por la canonización, para el certamen de Aries (Monforte y Herrera, *op. cit.*, f. 6 v.).

³⁵⁸ Ya en 1552, Arias Montano recibe el título de “*poeta laureatus*” en el concurso poético, que la Universidad Complutense promovió con motivo de la celebración del Corpus, con un poema en estrofas sáficas (J. M. Maestre Maestre, art. cit., págs. 80-81). Si bien se trataba de una “*laurea poetica*” (sobre la tradición humanística de la “*laurea poetica*” y su relación con las justas, vid. J. F. Alcina, “Humanismo y pervivencia del mundo clásico”, *Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Cádiz, 1993, págs. 24 y 25), lo cierto es que algunas de estas contiendas latinas permanece en las justas poéticas del siglo XVII, así, por ejemplo, el certamen poético, que la Universidad de Zaragoza dedicó a D. Pedro Apaolaza, comienza exigiendo de los vates unas odas en metros horacianos (Juan F. Uztarroz, ed. cit., págs. 13-18).

³⁵⁹ Casi todas las justas jesuitas incluyen un certamen en el que se ha de escribir o bien en cualquiera de los versos del venusino o en los de una oda en concreto, así el cartel proclamado en Granada por la beatificación

llevaban a cabo en estos centros³⁶⁰, no es extraño, por lo tanto, que algunos de los participantes en este certamen o en los poemas latinos de las aventureras sean profesores de gramática³⁶¹.

Este “horacianismo radical”³⁶², que encontramos en la métrica, debido a las exigencias del cartel, se prolonga en dos de los himos ganadores a elementos de su estructura. Es el caso de la composición de Pedro Andrea, que se fija en el *carmen* 15 del primer libro³⁶³, para escribir su *ode seu hymnus* a Ignacio; así, en los primeros versos, nos presenta, como el venusino, a Nereo justo antes de emitir la profecía que ocupará el resto del poema³⁶⁴ y que, en el poema de nuestra justa, se refiere a las hazañas del beato; al igual que Horacio, el ganador

del patriarca propone componer sobre el lema ignaciano, “*Ad maiorem gloriam Dei*”, “una oda de cualquier género de verso lírico latino” (Anónimo, *Relación de la fiesta que en la beatificación del [...] Ignacio fundador de la Compañía de Jesus hizo su Collegio de la Ciudad de Granada...*, *op. cit.*, f.8 v.); y en el de Sevilla para la misma celebración, se ha de ofrecer en el certamen de Talía “...varios versos elegíacos, sáficos, líricos...a propósito del santo” (Francisco de Luque Fajardo, *op. cit.*, f. 20 r.). De las contiendas que festejaron la canonización de Ignacio, es la de Tarazona la que demanda imitar en concreto el metro y número de versos de un *carmen* horaciano, “*Sic te diua potens Cypri*” (A. Egido “Cartel de un certamen poético...”, *art. cit.*, pág. 184); y la de Girona ata su certamen quinto a la oda “*Vides ut alta stet niue candidum*”, limitando el número de estrofas entre seis y ocho (F. Ruiz, *op. cit.*, f. 59 r.).

³⁶⁰ J. M. Maestre en el *art. cit.*, págs. 82, señala cómo la composición de odas en latín era un ejercicio frecuente en los colegios jesuitas, según estipulaba el propio texto de la *Ratio Studiorum* de 1599, donde la praxis y teoría de la oda en latín se prescriben las reglas 10 y 15.

³⁶¹ Así Blas López, de quien se especifica que es “catedrático de prima gramática, en la Universidad de Salamanca”, algo que vuelve a reseñar Monforte y Herrera para introducir el *carmen heroicum* y el epigrama con los que el Colegio Imperial celebró la canonización de S. Ignacio (“catedrático de prima de letras humanas en Salamanca, estimado en todo el mundo por su erudición”), Monforte Herrera, *op. cit.*, 4 v. y 53 r.; por otra parte, de Blas López conocemos también otros poemas latinos, dos que se guardan en la crónica de Diego de San Joseph, *op. cit.*, fol. 111 r., y otro en los preliminares al *Tesoro de la Lengua* de Sebastián de Covarrubias; también en la *Bibliotheca Hispana Nova*, de Nicolás Antonio se recoge que el catedrático escribió unos *Trochaicos versus ad Orationis latinae*, *vid.* J. F. Alcina Rovira, *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España*, Univ. de Salamanca, 1995, n° 242. Y en las aventureras se presenta Juan Lucas de la Cerda, que debe de ser Juan Luis de la Cerda, profesor del Colegio Imperial de Madrid, y a quien Ribadeneira ya reseña en su *Catalogus illustrium scriptorum societatis Iesu*, Lugduni, Pillehutte, MDCIX, pág. 124, diciendo de él que es poeta y “*Carpetanis professor*”, y menciona su comentario a Virgilio. Sobre Juan Luis de la Cerda, *vid.* Jeremy Lawrance, “El comentario de textos, III: después de Nebrija”, Antonio de Nebrija: *Edad Media y Renacimiento*, ed. Carmen Codoñer, Universidad de Salamanca, 1974, páginas 179 – 193.

³⁶² J. M. Maestre, *art. cit.*, pág. 83, habla del “horacianismo radical” que caracteriza la métrica de las odas neolatinas desde los “umbrales mismos del Renacimiento”. *Cfr.* con la influencia de la métrica horaciana, que J. L. Navarro en “La influencia Horaciana en Benito Arias Montano: a propósito de la oda VI de los *Humanae Salutis Monumenta*”, *Anales de la Universidad de Cádiz*, VII-VIII (1990-1991), pág. 446-447, señala en la oda VI de los *Humanae Salutis Monumenta* de Arias Montano.

³⁶³ HOR. C. 1. 15.

del *agnus* grande deja el final cortado, perdiéndose en el discurso del dios³⁶⁵. También Blas López, escribe su *Diuo Ignatio Hymnus seu ode*, siguiendo uno de los *carmina*, “*ut Quis multa gracilis*”³⁶⁶, como el maestro de prima gramática nos especifica, pues no sólo compone en las mismas estrofas —asclepiadeas—, que el venusino empleó en el *carmen* sexto de su primer libro, sino que también se inspira en el final, para trasladar el ofrecimiento de las armas a la Virgen de Monserrate, a la costumbre de las cortesanas de ofrecer como exvoto, los útiles de su oficio³⁶⁷.

En otros poemas del concurso también se leen dispersos y recreados algunos de los rasgos de la escritura del poeta de Venusia. Así, de las abundantes reflexiones, que Horacio hace en sus odas, sobre el paso del tiempo, la vejez y la muerte ³⁶⁸, los poetas de la justa adaptaron las fábulas y los dioses con que éstas habían sido expresadas; si bien, las despojaron de cualquier resquicio de melancolía y las transformaron para conmemorar el triunfo de san Ignacio sobre los infiernos, su inclusión entre los beatos y su pervivencia en la prole de la Compañía: “*Hostes perpetuum fulmen in impios,/ scindet mox tibi candida,/ fatali Lachesis stamina forcipe./ Vises aethereas plaga,/ atque inter renitens lucida sidera/ aeternum ueneraberis/ Patre, respiciat uota precantium.*” (v.v. 48-54 de Pedro Andrea), “*Praepotens cuius medicina corpus/ spiritum sanans, pariterque ademit/ funditus uires Lachesi, perennem/ dans tibi honorem./ Quid tamen mirum?. Si opus est Parenti/ Maximo*

³⁶⁴ En la oda de Horacio, el dios del mar vaticina las funestas consecuencias que traería consigo el rapto de Helena por Paris. La misma oda fue imitada por Fray Luis de León en su *Profecía del Tajo*, Fray Luis de León, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2000, pág.102-105.

³⁶⁵ Las odas de Horacio incluyen a veces discursos de personajes, cuando esto ocurre la oda suele terminar con las palabras de dicho discurso, sin regreso al punto de partida, “como en fuga”, (V. Cristóbal, “Precedentes clásicos del género de la oda”, *La Oda*, Universidad de Sevilla – Universidad de Córdoba, 1993, pág. 36), la oda de Pedro Andrea también acaba con las palabras puestas en boca del dios Nereo.

³⁶⁶ HOR. C. 1.6.

³⁶⁷ En concreto, recrea los versos 13 al 16, *ibid. supra*. Sobre la costumbre de que las cortesanas ofrecieran los utensilios de su trabajo en el templo, versan varios epigramas de la *Antología Palatina* (*vid.*, por ejemplo, el epigrama primero de los atribuidos a Filitas, *Antología Platina*, ed. cit. pág. 31).

³⁶⁸ V. Cristóbal, art. cit., págs. 31 y 32

mundi superante Marte,/ militem Martem ut reuocet secundum/ mortis ab ore./ Tu pater gratus reuiuiscis, alta/ prole...” (v.v. 13-21 de Alonso de Cárdenas), “...surgis fortior a uulnere caelitus/ bello, quod grauius cum Styge suscipis,/ quam uirtutibus ingens,/ et caelo superas duce.” (v.v. 33-36 de Blas López), “...sic fortitudo cuncta domat comes/ amoris; etsi saxa fretum minax/ monstrumque reclamet nigrantes/ nare uomens Stygia caminos.” (v.v. 17-20 de Carlos de Vieupont), “numquam deficies, sed tua gloria/ Lethum spernet et inuidam Lethem.” (v.v. 7-8 del Peregrino Aventurero).

La victoria sobre la caducidad humana que, a decir de nuestros himnógrafos, Ignacio logra gracias a su beatitud, es salvada por el venusino gracias a su propia obra³⁶⁹; junto a la idea de la fama y la eternidad que alcanzará el poeta por medio de sus *carmina*, otras reflexiones sobre la creación literaria³⁷⁰ se leen más allá del *Ars*, en la poesía lírica del venusino. Unas reflexiones, que nuestros vates imitan desde la invocación a los dioses, para que el poeta pueda llevar a buen término su obra —“*Pectus inspira melicis Olympi/ uocibus, dona citharamque...*” (v.v. 1-2 de Alonso Cardenas)—; hasta las continuas alusiones a instrumentos musicales como la cítara —los mismos primeros versos de Cárdenas—, la lira —“*nil sublime sonat chelys*” (v. 8 de Blas López) o el plectro—“*plectraque, multiplesque cordas*” (v. 35 de Carlos de Vieupont). Apolo y su caterva de musas también pueblan estas referencias metaliterarias —“*Circum cateruae Pieriae choros Apollo ducit magnus...*” (v.v. 32-35 de Carlos de Vieupont)—, que culminan con una peculiar *recusatio* de la épica a favor de la lírica³⁷¹, en el poema del Peregrino Aventurero, por la que el concursante recrimina a la Musa el que quiera cantar unos hechos, las hazañas del beato, que habrían de ser narradas por el mismo Homero.

³⁶⁹ V. Cristóbal, art. cit., pág. 38.

³⁷⁰ *Ibid supra*, 38-39.

Para recriminar a su Musa, el Peregrino Aventurero calca el verso de Horacio: “*Sed en relictis, Musa procax, iocis*”³⁷² como “*Sed quo Musa procax ruis?*” (v. 51 del Peregrino Aventurero). Otros himnógrafos del concurso también practican la intertextualidad e insertan junturas de los *Carmina*, así el Maestro Blas López trae los versos del venusino “*puerique claris/ patribus orti*”³⁷³ en “*Claris progenies orta parentibus*” (v. 1) y “*duris ut ilex tonsa bipennibus*”³⁷⁴ en “*seruatus uelut ilex/ duris tonsa bipennibus*” (v.v. 31-32 de Blas López); Carlos de Viupont “*Vides ut alta stet niue candidum*”³⁷⁵ en “*Vides ut alta stet patiens gradu*” (v. 1) y “*hiems grata uice ueris et Fauoni*”³⁷⁶ en “*quam falbra uerni grata Fauonii*” (v. 10). Versos reescritos, que son una muestra de las necesarias *iuncturae* con las que se componía en este “latín de laboratorio”³⁷⁷.

2.4.13 Sonetos portugueses.

Los tres sonetos portugueses, que Salazar recogió en su relación, aparecen vestidos con la indumentaria típica que los lusitanos llevaban en el siglo XVII, capa de bayeta y botas largas,³⁷⁸ para conmemorar la estrecha relación que vinculaba a la Compañía con Portugal. Una relación, que había comenzado cuando el rey Juan III ayudó a la *Societas Iesu* a llevar a

³⁷¹ La épica y la lírica aparecen enfrentadas en algunos *carmina* de Horacio, al igual que en el poema del Peregrino Aventurero, *ibid. supra* pág. 39.

³⁷² HOR. C. 2.1.36

³⁷³ HOR. C. 4.6.31-32.

³⁷⁴ HOR. C. 4.4.57

³⁷⁵ HOR. C. 1.9.1.

³⁷⁶ HOR. C. 1.4.1

³⁷⁷ Vid. J. M. Maestre, art. cit., págs. 92-103; vid. así mismo los artículos de J. L. Navarro, art. cit., págs. 444-445 y de G. Marín Mellado, “Bibliismo y horacianismo en Benito Arias Montano: El Himno al profeta Joel”, *La filología latina hoy actualización y perspectivas*, ed. de Ana M^a Aldama Roy *et altera*, Madrid, Sociedad de Estudios Latinos, 1989, I, págs. 1075-1077, donde se hace un análisis de los diferentes calcos en dos odas de Arias Montano.

cabo sus primeras misiones³⁷⁹, y que estos sonetos de capa y botas encarecen junto a otras alabanzas, alejándose con su hiperbólico lenguaje, del portugués empleado por los lusitanos que protagonizan algunos de los cuentos de Timoneda³⁸⁰.

2.4.14 *Redondillas avizcainadas.*

Pero si los sonetos portugueses se alejaban por su solemnidad, de los personajes de Timoneda³⁸¹, no sucede lo mismo con estas redondillas avizcainadas, colmadas de los chistes ya leídos en otras contiendas, a los que sólo añaden un sabor local mediante el uso de topónimos “Guipuzcua” y “Vizcaya”, de patronímicos “Gaicoa”, y sobre todo, el empleo de una lengua que se llama a sí misma avizcainada. Los rasgos, con los que dicha lengua quiere diferenciarse del castellano, apenas son unos pocos: la no concordancia tanto de género como de número entre el núcleo y sus adyacentes o determinantes —“divina pratrón”, “el armas”, “muy buenas matasiete”, “la cielo”, “la padres”, “mil fiestos varias”—; desarrollo del fonema /o/ en el diptongo /ua/ —“soldadua”, “diablua”—; uso de sufijación peiorativa —“golpaza”—; y modificación de alguna locución “erre a erre”.

³⁷⁸ Miguel Herrero García en *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, págs. 138-140, recoge abundantes citas de textos áureos donde los portugueses aparecen vestidos así.

³⁷⁹ Fue el rey de Portugal Juan III, quien envió una embajada al Papa, para que le proporcionara padres jesuitas para ir a la India, pues él correría con todos los gastos; en principio, el P. Francisco Javier no iba a ir en estas primeras misiones pero tuvo que sustituir al Maestro Bobadilla, Ribadeneira en su biografía de S. Ignacio narra estas primeras misiones (*vid.* Ribadeneira, *op. cit.*, caps. XVI y XIX), así como J. Astraín en *op. cit.* (*vid.* tomo I, cap. LI; y tomo II, cap. CXIII.)

³⁸⁰ Joan de Timoneda, *Buen aviso y portacuentos*, ed. de Pilar Cuartero, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

³⁸¹ Varios cuentos los protagonizan vizcaínos como el 4, 40, 41, 42..., en su habla encontramos algunos de los rasgos de estas redondillas, por ejemplo la falta de concordancia entre las palabras, bien por el género o por el número: “mi tío mesa aguardas” o “señora tío” (cuento 40), “buen tierra” (cuento 41); o el uso de la sufijación afectiva “chiquitico” (cuento 41); *ibid. supra*.

Parecidos rasgos se repiten en las composiciones avizcainadas que se leen en otras fiestas jesuitas, poemas habituales en estos eventos, pues quieren recordar con su particular lengua el lugar de nacimiento del santo fundador³⁸².

2.4.15 *Redondillas en sayagués.*

Las coplas vizcaínas fueron contestadas por unas redondillas en sayagués, ya que nuestra fiesta se celebraba en Salamanca, y en ese batiburrillo de lenguas no podía faltar el habla rústica en la que habían dialogado los pastores de las farsas, églogas y autos de dos salmantinos: Juan de la Encina y Lucas Fernández. Los dos escritores habían fundido en sus obras dramáticas el castellano antiguo con el habla leonesa, que entonces alcanzaba a Salamanca y que hoy sólo se relega a zonas de Asturias, para conseguir así que la voz de sus villanos sonase rústica³⁸³.

Con esa voz rústica, el sayagués, los pastores de Encina y Lucas Fernández trataron de los males de amores pero también de los misterios de la encarnación, y de la pasión y resurrección de Cristo, haciéndolos accesibles para el público que contemplase sus gestos, sus palabras, sus movimientos, que a veces se jalonaron de comicidad³⁸⁴. Algo que, en cierto modo, nos suena próximo a la poesía —la que se viste con ligereza— de nuestra fiesta, y que

³⁸² La anónima *Relación sucinta del admirable ornato que en la fiesta de la Beatificación del Beato Padre Ignacio...se vio en... la casa de profesos de Sevilla* ...se guarda un soneto vizcaíno (h. 4 r.); y en el cartel que propuso la ciudad de Tarazona para celebrar la beatificación de S. Ignacio, uno de los certámenes demanda la composición de un romance avizcainado, A. Egido, “*Cartel de un certamen poético...*”, pág. 118.

³⁸³ Sobre la lengua de Lucas Fernández y el sayagués, *vid.* la introducción que María Josefa Canellada hace a la edición de las farsas y églogas de Lucas Fernández, donde además recoge abundante bibliografía sobre el dialecto, Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, ed. de María Josefa Canellada, Madrid, Clásicos Castalia. Por otra parte, la utilización del sayagués con fines dramáticos continuó durante el siglo XVII; así la encontramos en obras de Lope y su escuela, por ejemplo en *El verdadero amante* y en los *Amores de Albanio y Ismenia*, los alcaldes villanos hablan tal dialecto, Joan Oleza, *op. cit.*, pág. 172.

Gómez Suárez de Figueroa aprovecha estructurando su poema como un diálogo entre un pastor y su “moyer”, diálogo que se corona con unas coplas a “Añacio Dollaolla”, en las que se nos cuenta la importancia del nombre de Jesús, la obediencia al Papa, el antiluteranismo de la Compañía, junto con algunos episodios de la hagiografía ignaciana, como la donación de las vestiduras a un pobre, la ofrenda de Monserrat o la salvación del ahorcado.

³⁸⁴ En esta finalidad de amenizar lo religioso repara Ana María Ramblado en la introducción que hace al teatro de Juan de la Encina, Juan de la Encina, *Obras Completas IV (Teatro)*, ed. de A. M. Ramblado, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, págs. XI y XXIII.

2.4.16 Jeroglíficos.

Como consabido broche a la justa³⁸⁵ y cuando el género emblemático llevaba ya una larga andadura³⁸⁶, se escribieron estos jeroglíficos, de los que Salazar destaca el que, a falta de lengua, “hablaban por señas y por pinturas”, incidiendo así en el origen de los *hieroglyphica*, y en la presencia de la imagen como parte esencial y diferenciadora del género³⁸⁷.

³⁸⁵ Ya señalamos cómo las contiendas que planteaban la creación de un jeroglífico, emblema o empresa eran habituales en las justas áureas (*vid. supra* el punto 2.1), entre las celebradas en colegios jesuitas también sucede lo propio: en el cartel que propone el Colegio de Sevilla por la beatificación del patriarca, la oposición dedicada a Thalía pide la escritura de versos “elegíacos, sáficos, líricos, emblemas, enigmas con invención y agradable pintura a propósito del Santo” (Luque Fajardo, *op. cit.*, f. 20 r.); para la misma celebración pero en el colegio de Granada, se demanda un jeroglífico o empresa (Anónimo, *Relación de la fiesta que en la beatificación del [...] Ignacio fundador de la Compañía de Iesus hizo su Collegio de la Ciudad de Granada...*, *op. cit.*, f. 8 r.); Tarazona, con motivo de la canonización de S. Ignacio, para el certamen undécimo demanda la creación de “un jeroglífico conforme a sus leyes rigurosas” (A. Egido, “Cartel de una justa poética...”, *art. cit.*, pág. 118); y en Madrid, el Colegio Imperial propone la invención de “agudos jeroglíficos” (F. Monforte y Herrera, *op. cit.*, f. 12); por último, en el torneo poético celebrado en el colegio de Tarragona, para recibir al Arzobispo, una de las lides consiste en la escritura de “jeroglíficos o encomios del pincel en competencia de la pluma” (Felipe Alegre, *op. cit.*, pág. 30).

³⁸⁶ En la fecha en que se celebró nuestra fiesta hacía ya sesenta y un años de la primera traducción de Alciato al castellano, a la que habían seguido otras. Por otra parte, se habían escrito varios libros pertenecientes a este género: las primeras empresas de Juan de Borja (1581); los *Emblemas morales* de Juan de Horozco (1589); los *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto (1599); y las *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias Horozco (1610). Además, jeroglíficos, empresas y emblemas habían cobrado carta de naturaleza en las fiestas desde que Mal Lara había diseñado el programa iconológico del recibimiento de Felipe II en Sevilla (1570) (*vid. Rodríguez de la Flor, Lecturas de la imagen simbólica...*, págs. 49-52 y 59-64). Las celebraciones jesuitas no fueron menos, y ya en la primera de las fiestas que manejamos, la que relata la visita de los reyes al Colegio Inglés de Valladolid, en 1592, varios jeroglíficos ornan las paredes (Tomás Ecclesal, *op. cit.*); unos años más tarde en las exequias que el Colegio Imperial celebra por doña María de Austria, emblemas y jeroglíficos se someten a la ligazón de las doce águilas imperiales que figuran en las paredes enlutadas (Anónimo, *Libro de las honras...*, *op. cit.*), una leve unión precursora de los programas iconológicos que los jesuitas diseñarían más tarde generalmente para celebraciones luctuosas y fruto del encargo de diversas ciudades (por ejemplo, *vid. las relaciones de Paulo de Rajas, op. cit.*; Juan A. Jarque, *op. cit.*; y Miguel Monreal, *Teatro Augvsto de el amor, y de el dolor, en las reales exeqvias; qve celebrò a el Rey Nuestro Señor Don Carlos Segvndo, de gloriosa Memoria, la siempre Augusta Cívdad de Zaragoza*, Zaragoza, Francisco Revilla, 1701.)

³⁸⁷ Todos los preceptistas cercanos a nuestra fiesta, destacan la imagen como parte fundamental del jeroglífico, pues la importancia de la misma le viene dada por el origen de este género: la escritura ideográfica egipcia, que no necesita de palabras pues se sirve de la imagen para declarar sus significados. Así, López Pinciano dice que el *hieroglyphicum* “sólo tiene pintura y ficción, sin lenguaje”; L. Alfonso de Carvallo explica que los jeroglíficos fueron las primeras letras que tuvieron los egipcios, pues declaraban sus intenciones a través de esta figuras y señales; Díaz de Rengifo detalla que es una escritura sagrada, que se sirve de las figuras para significar cosas. Ahora bien, tanto Carvallo como Rengifo, aclaran la diferencia entre estos primitivos *hieroglyphica* y los inventados posteriormente por los poetas de su tiempo: a las imágenes de los jeroglíficos se les ha añadido letra, algo en lo que no parece reparar nuestro cronista, a pesar de que esos poemas supuestamente sin lengua guardaban abundantes versos. Para un resumen de las diferentes teorías, que sobre el jeroglífico, ofrecen las poéticas áureas, *vid. María Manuela Gómez Sacristán, Enigmas y jeroglíficos en la*

Entre estos poemas “sin lengua”, los jueces destacaron el del racionero José Sánchez, que no fue sólo premiado con el decenario de pasta guarnecido de plata, oro y perlas, sino también con el recuerdo de Baltasar Gracián, pues guardó su imagen y epigrama en el *Arte de agudeza e ingenio*. El agudo aragonés lo mentó como ejemplo de “la agudeza por paranomasia, retruécano y jugar con el vocablo”³⁸⁸, ya que el mote invertía el término “murió” en su antítesis “nació”, creando así un retruécano que se divertía, además, con un calambur sobre el nombre del beato. Esta letra, si bien breve, preñada de conceptos, fue dibujada con una imagen de larga tradición en la literatura emblemática, como veremos al comentar las fuentes del primer emblema de los que Tirleti dedicó a su patriarca en esta misma fiesta³⁸⁹.

Más largo y oscuro fue el jeroglífico de don Antonio Solís, el segundo de los ganadores del certamen, que cuestiona el tópico repetido hasta la saciedad de que la literatura emblemática creada para las fiestas, en un afán pedagógico, se popularizó, abandonando latines, simplificando motivos, explicando sus imágenes y metáforas³⁹⁰. Antonio Solís, lejos

literatura del Siglo de Oro, Madrid, Universidad Complutense, 1989, I, págs. 70-74; y para el concepto que de los jeroglíficos egipcios se tenía en el Renacimiento y Barroco, *vid.* los capítulos 3 y 4 del libro de Erik Iversen, *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in european tradition*, New Jersey, Princeton University Press, 1993.

³⁸⁸ Baltasar Gracián recoge este jeroglífico en su *Agudeza*, en el discurso XXXIII: “Con este primor de agudeza dio alma en lema a un jeroglífico, en un certamen que se consagró en la gran madre de las letras, al patriarca S. Ignacio, un ingenio grande, eternizando el Tormes: hizo del nombre de Ignacio pira y letra al Fénix de los patriarcas, por lo abrasado de su amor y lo lucido de sus hechos. Pintó, pues, un Fénix con esta inscripción: *Murió y nació*.”, B. Gracián, *Obras Completas*, ed. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 394.

³⁸⁹ *Vid. infra* el comentario a las fuentes del emblema de P. Tirleti: *Redeunt Saturna regna* (3.2.3).

³⁹⁰ Así, Aquilino Sánchez Pérez en *La literatura emblemática de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Temas, 1997, págs. 27 y 30, incide sobre esa supuesta vulgarización del emblema; P. Pedraza en *Barroco efímero...*, *op. cit.*, pág. 60, señala que dicha vulgarización del género emblemático ocurre sobre todo en el ámbito de la fiesta, donde sólo unos casos “muy concretos” están dirigidos a un público minoritario y son elaborados por personas de gran cultura emblemática. Dentro del ámbito festivo algunos estudiosos como R. de La Flor (R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen...*, *op. cit.*, pág. 54) o Víctor Mínguez (Víctor Mínguez, “La fiesta y los emblemas: El jeroglífico festivo”, *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca (jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos)*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim (Institució valenciana d’estudis i investigació), 1997, págs. 77-79) atribuyen ese carácter divulgativo especialmente al jeroglífico. Creo que, sobre todo en la fiesta, se mezcla una literatura emblemática de carácter más erudito y una literatura emblemática de carácter más divulgativo, como observaremos que ocurre con las dos hagiografías imaginadas de nuestra fiesta,

de cualquier didactismo, en un alarde de erudición, se inspiró en las armas de los Loyola³⁹¹, abrazando así emblemática y heráldica, como ya lo había hecho el motivo del toisón que decoraba el coro de la iglesia³⁹² y como lo hará también en el primero de sus jeroglíficos Ledesma³⁹³. Los lobos que el escudo de los Loyola llevaba enfrentados sobre una caldera de cobre fueron, además, sometidos a una exégesis que recordaba a las del inspirado por las Piérides, Valeriano, quien en su completo tratado sobre los jeroglíficos, explica algunos de los motivos, al igual que Antonio Solís, oponiendo las letras sacras³⁹⁴ a las letras profanas.

Para las letras sacras, el segundo de los premiados bebió en la Biblia³⁹⁵, llenando sus dísticos de referencias del Antiguo y del Nuevo Testamento. Los matices negativos con los que el lobo es representado en el sagrado libro³⁹⁶ se evocan aquí, haciendo del animal salvaje, la encarnación de la herejía, a los que el beato ha de entretener con el alimento de la caldera, para así salvar a las pías ovejas, como si fuese otro buen pastor³⁹⁷. Los lobos, además, sujetan las “*pocula falsa*” que recuerdan a la copa de oro que sostiene la Babilonia del

la de Ledesma y la de Tirletti; y que parte del error de esa concepción de la emblemática festiva, deriva del hecho de no tomar en consideración la abundante producción neolatina de estos festejos.

³⁹¹ “Martín de Oñaz y Loyola (hermano mayor de S. Ignacio) describe así sus armas en un documento de 1536: partido, uno de Oñaz: de oro, siete cotizas de gules; dos de Loyola: de plata, una caldera de sable pendiente de sus llares y dos lobos al natural afrontados, apoyados en la caldera.”, Faustino Menéndez Pidal y Juan José Martinena, *Libro de armería del reino de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2001, pág. 134

³⁹² *Vid. supra* el punto 1.1.1 de este estudio.

³⁹³ *Vid. infra*, el jeroglífico 1 del *Discurso en Jeroglíficos ...*

³⁹⁴ Pierio Valeriano en sus *Hieroglyphica*, divide a veces la interpretación de una imagen según las fuentes que emplee en dicha interpretación, cuando estas fuentes son bíblicas o de autores cristianos habla de “*diuinae litterae*” o “*sacrae litterae*”, P. Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis*, Lugduni, apud Bartholomaeum Honoraty, 1579.

³⁹⁵ La Biblia, a la que recurrirán frecuentemente tanto Ledesma como Tirletti en sus hagiografías de san Ignacio, es una de las fuentes de la literatura emblemática, fuente que Julián Gállego además la señala entre las fuentes endógenas de la cultura simbólica en España (Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 49).

³⁹⁶ “*Si communicabit lupus agno aliquando, sic peccator iusto*” (Eccli. 13, 21); “*Principes eius in medio illius, quasi lupi rapientes praedam ad effundendum sanguinem, et ad perdendas animas, et avare ad sectanda lucra*” (Ez. 22,27); “*Ego scio quoniam intrabunt post discessionem meam lupi rapaces in vos, non parcentes gregi.*” (Act. 20, 29)

³⁹⁷ “*Ego sum pastor bonus. Bonus pastor animam suam dat pro ovibus suis. Mercenarius autem, et qui no est pastor, cui non sunt oves propriae, vide lupum venientem et dimittit oves, et fugi: et lupus rapit, et*

Apocalipsis³⁹⁸, y a la que Alciato ya había representado en su emblema VI, “*Ficta religio*”³⁹⁹; y sin embargo, estos lobos “*rapttores*”⁴⁰⁰, como los llama también Valeriano, milagrosamente acaban sometidos a la doctrina de san Ignacio y se vuelven contra el mismo infierno.



18. Alciato, *Emblemata*, Lyon, 1566

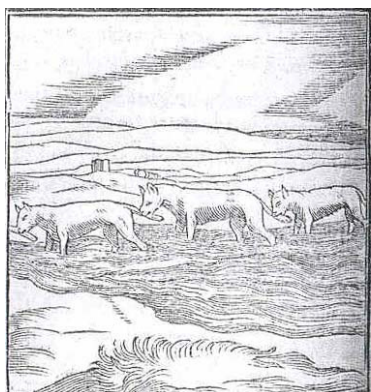
dispergit oves; mercenarius autem fugit, quia mercenarius est, et non pertinet ad eum de ovibus” (Io. 10, 11-13).

³⁹⁸ “*Et mulier erat circumdata purpura, et coccino, et inaurata auro, et lapide pretioso, et margaritis, habens poculum aureum in manu sua, plenum abominatione, et immunditia fornicationis eius. Et in fronte eius nomen scriptum: mysterium: babylon magna, mater fornicationum, et abominationum terrae*” (Ap. 17, 4-5).

³⁹⁹ A. Alciato, ed. cit., pág. 34.

⁴⁰⁰ Piero Valeriano, *op. cit.*, f. 80 r.

Para las letras profanas, Antonio de Solís copió lo dicho por Pierio Valeriano, quien había escrito que los griegos veneraban al lobo como imagen de Apolo; y los romanos, como imagen de Marte⁴⁰¹. Ambos dioses convenían perfectamente para explicar la labor de la Compañía con la cara metáfora de una milicia cristiana cuyas armas eran las de la elocuencia⁴⁰². En Valeriano así mismo leemos el contenido del penúltimo dístico, aquél que explica cómo los lobos cruzan los ríos unidos unos a otros formando una larga fila para no hundirse⁴⁰³.



19. Valeriano, *Hieroglyphica*, Lyon, 1579

Pierio también fue fuente de otros dos jeroglíficos del concurso: el de don Diego Antonio y el anónimo que versa sobre el milagro del ahorcado. Don Diego Antonio confundió motivos cambiando el *ceruus* de los *Hieroglyphica* por un “puerco montés”⁴⁰⁴: si bien el *aper* se nos esboza, al igual que el ciervo en el tratado de Valeriano, bebiendo agua en un lago donde luce el sol; la explicación que acompaña la imagen del sediento animal aparece, al igual que la imagen, transformada, ya que si según Piero, el sediento *ceruus* significa

⁴⁰¹ *Ibid. supra*, fols. 79 v. y 80 v.

⁴⁰² La metáfora de la milicia cristiana aparece reflejada especialmente en el castillo del altar mayor y en las octavas de la justa, (*vid. supra* 1.1.1 y 2.4.1); por otro lado, la elocuencia como parte de las armas de esa milicia cristiana puede compararse con las estrofas que transcribimos del poema que en la segunda parte de los *Conceptos espirituales*, Ledesma dedicó a S. Ignacio (*vid. infra* 3.1.1).

⁴⁰³ P. Valeriano, *op. cit.*, fol. 79 v.

⁴⁰⁴ Tal vez don Diego Antonio leyó el jeroglífico en alguna copia manuscrita del libro de Valeriano, como la que se guarda en la biblioteca de la R.A.H., el ms. nº 350 de la Colección de Cortes de la R.A.H., con signatura 9/ 2533, *Aegiptiorum hieroglyphica*.

“*vehementissimi desiderii*” que el alma tiene de Dios⁴⁰⁵, en el jeroglífico de Don Diego pasa a explicar la conversión del “mancebo lascivo” gracias a la inmersión de san Ignacio en la laguna helada. El anónimo autor del jeroglífico sobre el milagro del ahorcado, en cambio, leyó bien y repitió la larga tradición del ciervo “que saca con su aliento una víbora de su cueva” tal y como Valeriano la había recogido en sus *Hieroglyphica*⁴⁰⁶.



20. Valeriano, *Hieroglyphica*, Lyon, 1579

Más cercanas resultaron las musas de los epigramas e imágenes de dos de los jeroglíficos de Antonio de Hurtasún, quien escogió como motivo de su composición primera, la famosa empresa de Carlos V, la que lleva las dos columnas de Hércules con la divisa “*Plus ultra*”⁴⁰⁷, y que nuestro vate recreó haciendo a S. Ignacio y a Santo Domingo, pilares de unas misiones, que venían a ser la versión sacra de los afanes de conquista que aquella empresa quería significar. Por otra parte, Antonio de Hurtasún volvía a insistir, colocando a S. Ignacio y a Santo Domingo unidos en la imagen de su jeroglífico, en la tregua que entre las dos

⁴⁰⁵ *Ibid. supra*, fol. 53 r.

⁴⁰⁶ Para Pierio, que sigue S. Agustín, esta imagen significa “*uirum...qui morum impuritatem corrigat...*” (*ibid. supra*, fol. 53 r.). Sobre la tradición del ciervo que expulsa a la serpiente, que ya se encuentra en Plinio, *vid.* el comentario que Jesús M. de Zárate hace del jeroglífico de Horapolo “Cómo expresan “hombre rápido de movimientos, pero que se mueve de una forma irreflexiva e insensata”, Horapolo, *Hieroglyphica*, ed. de Jesús M. de Zárate, págs. 529-530.

⁴⁰⁷ La empresa del Emperador Carlos V, como rey de España, hace referencia a las montañas del actual estrecho de Gibraltar donde Hércules sostuvo la bóveda celeste. Se representa con dos columnas dóricas, coronadas de la Imperial de Alemania y la Real de España, sobre ondas de plata y azur, y el alma en la leyenda: *Plus ultra*. La empresa se representa en el escudo oficial del Reino (J. M. Montés y Galán, *op. cit.*). Giovio y Ruscelli recogen dicha empresa en sus tratados, Giovio, *op. cit.*, pág. 13 y Ruscelli, *op. cit.*, pág. 103.

comunidades misioneras se había establecido, tregua que ya había sido reflejada en los versos cantados en las vísperas que predicó un fraile de la orden de Santo Domingo⁴⁰⁸. Otro de los jeroglíficos de Hurtasún, con su esbozo del yunque al que golpean incansables martillos, trae a la memoria las *Empresas Morales* de Borja, cuya primera parte había sido publicada unos años antes de que se celebrara nuestra fiesta⁴⁰⁹. El hijo de san Francisco de Borja escoge esta imagen, como Antonio de Hurtasún, para simbolizar al hombre prudente, si bien nuestro poeta añadió un diamante al “píntase”. Queda una última letra ilustrada del prolífico vate, en la cual la metáfora de la lámpara, que sin aceite arde, sirve para explicar el milagro de la laguna parisina⁴¹⁰, metáfora que vuelve a insistir en el *ignis* ignaciano y a la que recurrirán frecuentemente los poetas cuando quieran relatar este mismo episodio⁴¹¹.



21. Giovio, *Diálogo de las Empresas* ..., Lyon, 1561

Sobre ese mismo *ignis*, que guarda el nombre de Ignacio construye su jeroglífico Miguel de Guarte, repitiendo en el “píntase un pedernal que, herido del eslabón, arroja centellas” y en el “romance dice así: Era piedra del castillo...”, los paramentos y letras que

⁴⁰⁸ Vid. *supra* el punto de “Los versos cantados” (1.1.2).

⁴⁰⁹ Juan de Borja, *Empresas morales*, ed. de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981, págs. 72 y 73.

⁴¹⁰ El milagro ya lo cantaron las redondillas (*vid. supra* 2.4.3)

decoraban el altar mayor y el coro⁴¹², reincidiendo en esa circularidad motivos que es nuestra fiesta.

Si las fuentes de estos jeroglíficos fueron varias, también sus formas; así encontramos desde el breve jeroglífico del señor racionero, que más bien recuerda a una divisa caballeresca, hasta el larguísimo de Antonio Solís con dos epigramas latinos compuestos de siete dísticos elegíacos, el mismo metro empleado por Alciato⁴¹³.

La mayoría de los jeroglíficos, sin embargo, copiaron la estructura de los *emblemata*, dividiéndolos en imagen, lema y epigrama. No obstante, cada una de estas tres partes, que conforman la estructura, ha sido sensiblemente modificada respecto al modelo establecido por el jurisconsulto; así las imágenes, que al igual que en el libro de Alciato, figurarían junto con los epigramas, han sido sustituidas por una descripción verbal de la misma, introducida con un “pintóse”, sustitución que es lo habitual en la literatura emblemática que se recoge en las relaciones de fiestas, donde los grabados prácticamente están ausentes⁴¹⁴; los motes, aunque escritos en latín, fueron excepto en un jeroglífico, de procedencia bíblica, rasgo también frecuente en la producción hispana de jeroglíficos y emblemas⁴¹⁵; por último, los epigramas prefirieron el español y se conformaron en estrofas tercerillas o redondillas de versos octosilábicos, metro éste que es a menudo utilizado para crear el alma del cuerpo de

⁴¹¹ *Ibid. supra.*

⁴¹² *Vid. supra* 1.1.1.

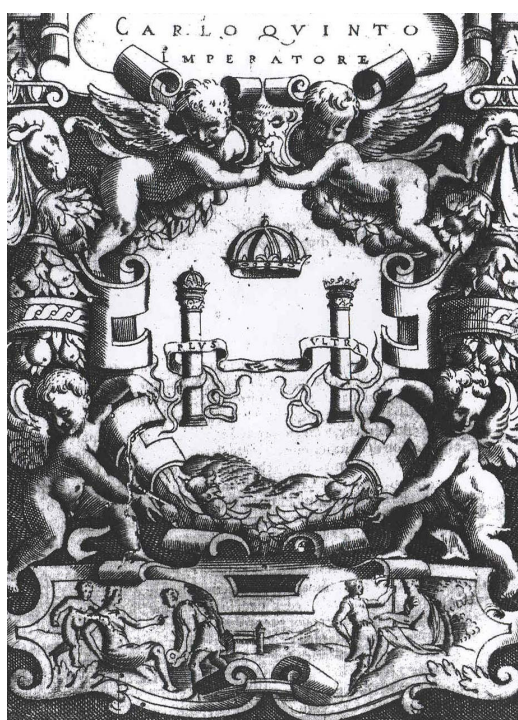
⁴¹³ Alciato, *Emblemata*, Lugduni, Rovilli, 1566.

⁴¹⁴ El anónimo *Libro de las honras...*, *op. cit.*, es una excepción, pues reproduce en sus grabados las imágenes de los jeroglíficos y emblemas que adornaron el Colegio Imperial.

⁴¹⁵ Quizá influya el hecho de que la mayoría son de temática religiosa o moral, como señalan Aquilino Pérez en *op. cit.*, pág. 20; y R. de la Flor en *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, pág. 57. Por otra parte, *cfr. infra* con los jeroglíficos que Ledesma crea para esta misma fiesta.

empresas, divisas, jeroglíficos y emblemas⁴¹⁶, como ya lo advirtieron los autores de poéticas que trataron estos géneros.⁴¹⁷

Gaspar Berrio añadió además, a estas tres partes, la exégesis de su emblema, evitando así cualquier ambigüedad respecto a su interpretación y revelando los procesos metafóricos de sus letras e imagen⁴¹⁸. Unos procesos metafóricos de los que los cuatro jeroglíficos de Francisco Marquina y el de don Pedro de Aragón, de las poesías de “capa y gorra”, carecen, pues simplemente parecen ser unas letras añadidas a la imagen del beato⁴¹⁹.



22. Ruscelli, *Le Imprese Illustri* ..., Venecia, 1584

⁴¹⁶ Hernando de Soto ya lo emplea en sus *Emblemas moralizadas* (*Emblemas moralizados*, ed. de Carmen Bravo - Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983), y el modelo cuajaría, como podemos ver, en este ramillete de jeroglíficos y también en los compuestos por Ledesma (*vid. infra* en el punto 3. 1. 3, nuestro comentario al metro de los jeroglíficos del poeta segoviano).

⁴¹⁷ Así, Carvallo nos dice en su *Cisne de Apolo*: “De tres versos se hace la copla con consonancia ax, aunque no se prosigue con ella materia larga, que en ella se ha de concluir el concepto, y así sólo sirve para cabeza de villancico, para divisas, insignias, imágenes, proverbios, epitafios y padrones...” (Carvallo, *op. cit.*, pág. 190); y Rengifo explica que los “tercetos con verso en redondilla...sirven comúnmente para los jeroglíficos” (Rengifo, *op. cit.*, pág. 30).

⁴¹⁸ Los libros de Borja (Borja, ed. cit.), Horozco (Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, Segovia, por Juan de la Cuesta, 1591) y Hernando del Soto (Hernando de Soto, ed. cit.) también incluirán la exégesis de sus emblemas o empresas.

⁴¹⁹ *Cfr. infra* con los jeroglíficos que se incluyen en el certamen de las redondillas.

2.4.17 *Aventureras.*

Bajo este caballeresco⁴²⁰ marbete, Salazar recogió aquellos poemas que no quisieron someterse a la rigidez de un certamen determinado, y por ello nuestro cronista las imagina llevando “mil trajes y figuras diferentes”, vistiendo “anchos y holgado”, “despechugadas y mal ceñidas”; pero también con “el nombre del santo en blanco”, para poder presentarse a cualquier justa poética, dato éste que debía de ser cierto pues tanto Ledesma⁴²¹ como Bonilla⁴²² recogen en sus obras, poemas que fueron presentados para varias fiestas a la vez.

Entre esas poesías de “mil trajes y figuras diferentes” encontramos las odas del P. Juan Luis de la Cerda⁴²³, ambas escritas en estrofas alcaicas⁴²⁴. La primera se inspira en una frase de san Ignacio “*Quam sordet terra*”⁴²⁵, y tal vez, en las liras de “Noche serena” de Fray Luis de León⁴²⁶; así desde los primeros versos de este *carmen* aventurero leemos los ecos del poema dedicado a don Loarte, versos que, además, le sirven al P. Juan Luis para dirigirse con un apóstrofe al cielo y establecer una radical separación entre éste y la sórdida tierra. La segunda de las odas del profesor vuelve a incidir, con las mismas hipérboles geográficas que descubrimos en las estancias del certamen de las canciones, en un tema caro a nuestra fiesta:

⁴²⁰ Los caballeros aventureros eran los que en el torneo caballeresco se enfrentaban al mantenedor, *vid. supra* los puntos 1.1.1 y 2.1 de este mismo estudio.

⁴²¹ *Vid. infra* el punto 3.1.1, donde explicamos cómo los jeroglíficos del *Discurso* fueron también presentados a la justa celebrada en Segovia.

⁴²² Dentro de su libro *Nombres y atributos de la impecable siempre Virgen María*..., recoge las “glosas hechas para diversas justas de España, a los santos Ignacio de Loyola y Francisco Javier”, Bonilla, *op. cit.*, f. 56 r.

⁴²³ *Vid. supra* nota 361.

⁴²⁴ *Vid. supra* nota 355.

⁴²⁵ “*Quam sordet terra dum conspexit caelum?*”, *vid. infra* dentro del punto 2.2.3 del estudio preliminar, el comentario que hacemos al emblema del P. Tirletti, “*Vnde meae ueniunt exordia lucis*”, donde además reproducimos la imagen de la *Vita Beati*..., donde aparece S. Ignacio contemplando un cielo estrellado y el pie de dicho grabado reproduce la frase que inspiró al P. de la Cerda. Dicha frase fue además propuesta en el cartel del certamen poético que se convocó en Tarazona con motivo de la canonización de S. Ignacio, como tema para la composición de los epigramas latinos, A. Egido “Cartel de un certamen poético de los jesuitas...”, *art. cit.*, pág. 116.

⁴²⁶ Fray Luis de León, *ed. cit.*, págs. 109-112.

la universalidad de la Compañía. El horacianismo métrico de estas dos primeras odas es refrendado así mismo por algunos calcos, de tal modo que, en el primero de los poemas del P. de la Cerda leemos el verso “*hic per humum rapiuntur angues*” (v. 16), que recrea el “*Eumenidum recreatur angues*”⁴²⁷, y el “*hic sepet acre bellua corpore*” (v. 17), que nos trae el “*demittit belua centiceps*”⁴²⁸, calcos éstos que además pertenecen a un *carmen* en el que Horacio ofrece una visión del mundo infernal, que bien se podría corresponder con la terrible imagen que el jesuita nos entrega de la tierra; en el segundo de los poemas encontramos en “*qua Nilus arua flexuoso*” (v.3) un eco de “*qua tumidus rigat arua Nilus*”⁴²⁹.

La producción latina de estas aventureras se complementa con unos hexámetros⁴³⁰ de Juan Jordán. Juan Jordán, pese a su reticencia a emplear la métrica eolocoriámica⁴³¹, no sólo introduce su poema con una reflexión sobre la propia obra⁴³², sino que además copia el comienzo de un *carmen* horaciano: “*Quoque me, quoque tuam rapis ad noua carmina gentem*” (v.1) inspirado en el “*Quo me, Bacche, rapis tui*”⁴³³; y cierra sus hexámetros con otra referencia al venusino, imitando en el “*hinc atque hinc salium, uarioque colore nitentes/ dent motum in gyrum pedibus, manibusque sonorae*”(v.v. 29-30) los versos “*illic bis pueri die/ numen cum teneris virginibus tuum/ laudantes pede candido/ in morem Salium ter quatient humum.*”⁴³⁴

⁴²⁷ HOR. C. 2. 13. 34.

⁴²⁸ HOR. C. 2. 13. 34.

⁴²⁹ HOR. C. 3. 3. 48.

⁴³⁰ Crusius, *op. cit.*, pág. 55.

⁴³¹ En el certamen decimotercero no había sido premiado su himno por estar escrito en dímetros yámbicos.

⁴³² *Vid. supra* el comentario que hicimos a los poemas presentados al certamen de los himnos (2.4.12).

⁴³³ HOR. C. 3. 25.1.

⁴³⁴ HOR. C. 4. 1.25-28.

Tras los latines, Salazar guardó los poemas castellanos, con claro predominio de los sonetos, de entre todos ellos, destacan dos. El primero es de el de P. fray Lucas Montoya, que ya había participado en el festejo con su prédica. Sus versos acrósticos nos llaman la atención por ser de las pocas formas del ingenio que se compusieron para nuestra fiesta, no tan frecuentes, como a veces se insiste, en la poesía escrita para fastos, pues muros y monumentos se solían adornar de estrofas menos extravagantes⁴³⁵.

El otro soneto es de Ledesma, el famoso poeta del que ya hemos escuchado un villancico en esta fiesta, y del que luego contemplaremos su *Discurso en jeroglíficos*; ahora, en cambio, leemos su soneto aventurero, grave envés del jocoso carro, que con la misma fábula y parecida alegoría recorrió las calles salmantinas. Tanto los cuartetos como los tercetos vuelven sobre la imagen de las ferrerías vizcaínas para recrear el *ignis* ignaciano, aunque aquí se concretan en el episodio del mancebo lascivo, multiplicando metáforas gracias al equívoco entre el “yerro” de aquel joven parisino y el “hierro” de la fantástica fragua del beato. Este soneto, que no sólo sobresale entre los poemas del último certamen, sino entre el resto de la producción de esta fiesta, debió de gustar a Gracián, pues lo incluyó en el Discurso LI, “De la composición de la agudeza en común”, de la *Agudeza y arte de ingenio*⁴³⁶.

Sobre este mismo episodio que había inspirado el soneto de Ledesma vuelve la canción de Miguel Díez de Azcona, que utiliza tanto el equívoco —“yerro” / “hierro”— como la consabida fragua iluminada con el *ignis* de Ignacio; sin embargo, Miguel Díez de Azcona colmó equívoco y fragua de aquella erudición, de la que hicieron gala las canciones presentadas al sexto certamen de la justa, con las cuales también se vincula por la estructura

⁴³⁵ Vid. *supra* el punto 2.2 de este estudio preliminar donde ya insistimos en ello.

⁴³⁶ Baltasar Gracián, *op.cit.*, pág 463. Gracián debió conocer la relación de Salazar o alguna traslación de los poemas de ésta, pues en otro discurso de la misma *Agudeza*, (XXXII), nombra el jeroglífico del racionero José Sánchez, *vid. supra* el punto anterior a éste, donde estudiamos el certamen de los jeroglíficos. Por otra parte, Gracián en la *Agudeza*, saca a colación abundantes poemas escritos con motivo de alguna fiesta.

métrica que eligió para las siete estancias que conforman su canto⁴³⁷. Estas siete estancias son cerradas, por otro lado, con una *commiato* en la que, rehaciendo el mito de Ícaro, interpela a la canción para que no se ahogue en las heladas aguas de aquella mítica laguna.

Más general fue el tema que quiso Don Antonio de Solís para sus estancias, pues las dedicó “A la vida y hechos heroicos de S. Ignacio”; quizá fue la elección del tema, junto con que el hecho de que su canción sólo se compone de cinco estrofas, lo que le llevó a no presentarla al sexto certamen del cartel. Pese a ello, la estructura métrica del poema, que finaliza con un envío, es regular y su pulcritud métrica supera a otras muchas que Salazar recogió en su crónica. Para narrar la “vida y hechos heroicos” del beato, Don Antonio de Solís se inspiró en el Antiguo Testamento y comparó a S. Ignacio con José, Jacob y Josué, distribuyendo para cada uno de estos personajes una estrofa.

Contrastando con la producción latina y la escrita en versos de arte mayor, encontramos el romance de Alonso Girón de Arrieta, *contrafactum* de los romances del “Sueño de don Rodrigo”⁴³⁸ y el de “El reino perdido”⁴³⁹. Junto a esta versión a lo divino, están las quintillas de Gaspar de Berrio Tapia, en las que leemos los mismos chistes que en el resto de versos redondillos presentados al certamen poético.

⁴³⁷ Al igual que las canciones del certamen sexto (*vid. supra* 2.4.8), Miguel Díez estructura las estancias en *fronte*, *chiave* y *sirima*, si bien con alguna irregularidad, pues la *sirima* de la primera estancia repite las rimas de la *fronte*, además hay algún dodecasílabo.

⁴³⁸ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, págs. 48 y 49

⁴³⁹ *Ibid. supra* págs. 50 y 51.

2.5 CREACIÓN POÉTICA, JUSTAS Y PEDAGOGÍA DE JESUITAS.

Como hemos visto en nuestro comentario a la justa celebrada en Salamanca en 1610, los torneos poéticos adornaron muchas de las fiestas áureas, y entre estas fiestas áureas las celebradas en los colegios de la Compañía no fueron menos; así, la propuesta de un cartel con sus premios, la exposición de poemas, el mismo acto de entrega de los regalos tienen lugar en todas las ocasiones en las que la orden ha de festejar algo, siempre que el acontecimiento no sea luctuoso.

Pero esta práctica, la del certamen poético con su puesta en escena, con su poesía mural y con sus curiosos géneros, parece que no fue un hecho aislado que sucediese sólo con motivo de una beatificación, de una canonización o de un recibimiento; pues al repasar algunos de los planes de estudio, que iluminaron los colegios de la orden, la leemos aquí y allá, emergiendo desde los primeros escritos de Nadal, como una técnica más de la pedagogía jesuita.

Una pedagogía, un modo de enseñar, que tiene sus orígenes en la propia experiencia de san Ignacio, quien después de su conversión y su viaje a Tierra Santa, se dedicó al estudio, primero en Barcelona, después en Alcalá y Salamanca, y por fin, en París donde en el Colegio de Santa Bárbara, entra en contacto con el “*modus et ordo Parisienis*”, cuyo sistema de enseñanza, alejado de los estériles métodos de dialéctica y análisis escolástico, seguía los programas de literatura y retórica reinventados por los humanistas.⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ G. Richard Dimler, S. J., así lo recalca en uno de sus artículos sobre emblemas jesuitas, “Humanism and the Rise of the Jesuit Emblem”, *Emblematic perceptions (Essays in honor of Willian S. Heckscher)*, ed. Peter M. Saly y Daniel S. Russel, Baden-Baden, Verlag, 1997, págs. 93-97. Para un resumen de los fundamentos teóricos de la pedagogía humanista, *vid.* la primera parte del libro de Luis Merino Jérez, *La pedagogía en la retórica del Brocense*, Salamanca, Universidad de Extremadura, 1992, págs. 19-36.

Es este “*modus et ordo Parisienis*”, con su fuerte carga de humanismo, con su énfasis en la gramática y en la retórica, el que gravará ya la parte cuarta de las *Constituciones* ignacianas y el que, en cierto modo, traerá los ejercicios en los que se inscriba nuestra poesía insólita, pues en la mentada parte cuarta ya se propone para “los que studian Humanidad”, que “se exercitarán en composiciones en prosa o verso; ahora se hagan allí para ver la promptitud, ahora se trayan hechas y allí se lean públicamente, dándoles antes el tema para lo uno y allí para lo otro sobre que scriban.”⁴⁴¹ Ejercicios públicos de composición, que las diferentes “*ordines*” y “*rationes*”, que se suceden hasta la definitiva de 1599, la del general Claudio Acquaviva, no sólo no olvidarán sino que los perfeccionarán, delinearán y especificarán más, incluyéndolos siempre dentro del marco de los “estudios inferiores”, aquéllos que acogieron la pedagogía humanista⁴⁴².

Pues el camino desde la parte IV de las *Constituciones*⁴⁴³, tal vez anunciadora de los ejercicios de poesía insólita, hasta esa *ratio* de 1599 fue largo, y abarca en su evolución los intentos de conseguir un plan de estudios definitivo y general para todos los colegios⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ S. Ignacio de Loyola, *Constituciones (Obras Completas)*, ed. de I. Iparraguirre y otros, M., BAC, 1997, pág. 545.

⁴⁴² Éstos correspondían a una enseñanza media, y servían de preparación para el estudio posterior de la filosofía, la cual a su vez, estaba orientada a la teología como objetivo último; dentro de los “estudios inferiores” se estudiaba gramática, poesía o “humanidades” y retórica (Miguel Betrán-Quera, *La pedagogía de los jesuitas en la Ratio Studiorum*, S. Cristóbal, Universidad del Tachira- Andrés Bello, 1984, págs. 168-169); no en vano, la *rationes studiorum* de los humanistas se habían aplicado a la Facultad de Artes, en donde la retórica y las artes discursivas habían quedado relegadas, y no a las facultades superiores (Luis Merino Jérez, *op. cit.*, págs. 27). De todas formas, la *ratio* jesuita no se adscribió de manera total al humanismo, pues impuso para sus colegios una selección de textos clásicos efectuada desde prejuicios morales y religiosos (*ibid. supra*, pag. 35).

⁴⁴³ La misma escritura de esta parte cuarta fue de lenta gestación, para un resumen de la misma *vid.* Carmen Labrador y otros, *El sistema educativo de la Compañía. La Ratio Studiorum*, Madrid, UPCO, 1992, págs. 30 y 31.

⁴⁴⁴ Aunque al principio ni S. Ignacio ni sus primeros socios pensaran dedicarse a labores educativas, pronto se vieron en la necesidad de ofrecer algunas lecciones a los miembros jóvenes de la Compañía. Desde este humilde comienzo, empezó a surgir la idea de que los jesuitas podían dar algún tipo de formación académica no sólo a los miembros de su religión, sino también a otros estudiantes. Por eso, en Gandía en 1546 y a instancias de Francisco de Borja, empezaron a enseñar a alumnos seglares; y después, en 1548, a requerimiento de los ciudadanos ilustres de Mesina, abrieron el primer colegio jesuita. Tras esta primera escuela, las fundaciones de colegios y universidades se multiplicaron durante todo el siglo XVI y XVII por los cuatro continentes, de tal forma que una estadística de 1606 recoge la cifra de 293 colegios extendidos por todo el orbe John W. O’ Malley, S. J., art. cit., pág. 24. No puede extrañar, por lo tanto, el empeño por tener un plan de

Nosotros, de esa evolución o camino, nos fijaremos en tres etapas fundamentales, las cuales además de guardar referencias a la poesía insólita, son jalones importantísimos de su desarrollo: la primera de estas etapas la protagoniza Nadal, quien ya había participado activamente en la redacción de la parte cuarta de las *Constituciones*, y será el autor de la primera *ordo* o *ratio studiorum* para el Colegio de Mesina, redactada entre 1551 y 1552⁴⁴⁵; la segunda⁴⁴⁶, Diego de Ledesma, quien empezó una *ratio* para el Colegio Romano cuando desempeñaba el cargo de prefecto de estudios, y que dejó inacabada a causa de su muerte, en 1564⁴⁴⁷; por fin, la tercera etapa está constituida por la *ratio studiorum* propiciada por el general de la Compañía Claudio Acquaviva, una *ratio* de la que hay tres redacciones (la de 1586, 1591 y la *ratio* definitiva de 1599)⁴⁴⁸.

En cada una de estas tres etapas, en las que nos hemos querido fijar, ya lo hemos dicho, surge la poesía insólita bien a través de certámenes literarios bien como poesía mural,

estudios general por el que se rigieran esos colegios, para los que la parte IV de las *Constituciones* se había quedado pequeña, empeño que partió del mismo san Ignacio.

⁴⁴⁵ Nadal fue destinado en 1548 como rector del Colegio de Mesina, fruto de su experiencia pedagógica escribió un plan de estudios para dicho colegio en el que intentó adaptar el “*modus parisienis*”. El éxito del ensayo de Mesina fue tan notorio que, a excepción de unos pocos, todos los restantes colegios jesuitas siguieron más tarde, en sus líneas fundamentales, el modelo de Mesina creado por Nadal. Así, al fundarse en 1551 el Colegio Romano, su rector, el Padre Manareo, “creyó oportuno pedir al Colegio de Mesina su método de enseñanza”. Pero la labor pedagógica de Nadal no acaba ahí, sino que a partir de 1553 fue el encargado de visitar las casas y colegios de los jesuitas en Europa, en todas ellas dejaría sus propias observaciones y orientaciones pedagógicas. A Nadal se le debe pues, también, el haber regulado y unificado dentro de un plan orgánico y científico, todas las iniciativas dispersas de los colegios de España, Portugal, Italia, Francia y Alemania, *ibid. supra*, pág. 34.

⁴⁴⁶ No incluimos la etapa de Annibal Coudret, que fue el tercer rector del Colegio de Mesina, y cuya *ratio* está escrita en una carta enviada a Polanco en julio de 1551, con el título: “*De ratione studiorum*”. Tal *ratio*, además de no diferir sustancialmente de los planes de estudio de su predecesor, no incluye referencias ni a lides poéticas, ni a poesía mural, *ibid. supra*, pág. 35.

⁴⁴⁷ *Ibid. supra*, págs. 36-39.

⁴⁴⁸ A pesar de las importantes *rationes* de Nadal y de Diego de Ledesma, faltaba la redacción de una *ratio studiorum* común para todos los colegios, labor que se realizaría a instancias de Claudio Acquaviva y que comienza en 1581, cuando éste es nombrado Superior General de la Compañía de Jesús. Poco después de ser nombrado, Acquaviva designa un comité de doce hombres para elaborar el asunto pendiente de la *Ratio*, no obstante, este grupo parece que no llegó a ninguna conclusión. Acquaviva, entonces, reúne, en 1586, a un equipo menor que el anterior, el cual debía terminar su obra en seis meses. En 1591, sale publicada, en edición no oficial, una *Ratio* muy similar al proyecto elaborado en 1586, que será sometida durante tres años a la crítica de los diferentes padres provinciales. Por fin, en 1599, será aprobada y promulgada la *Ratio atque Instituto Studiorum* por un Superior General, el Padre Acquaviva, como había deseado el propio S. Ignacio. Miguel Bertrán - Quera, S. J., *op. cit.*, págs. 6-51.

pero siempre incluida dentro de los estudios de humanidades y como un ejercicio más de éstos⁴⁴⁹.

2.5.1 *El Ordo germanicus de Nadal.*

La primera referencia a la poesía insólita que encontramos en los planes de estudio jesuitas, aparece escrita por Nadal, pero no en su importante *ratio* para el colegio de Mesina, sino en la *Ordo studiorum germanicus* de 1563. Así, dentro de los *Addita Quaedam Exercitiis Literarum Humaniorum*⁴⁵⁰ hallamos una amplia referencia a los certámenes poéticos, bajo el nombre de “*praemiorum distributio*”. La “*praemiorum distributio*” la había observado Nadal en su visita al colegio de Coimbra⁴⁵¹, si bien dicha práctica se encuentra documentada antes, ya en 1542, en la Universidad Complutense y, desde Alcalá se difunde a otras universidades, como la de Salamanca⁴⁵². No sería extraño, pues, que los jesuitas de Coimbra se hubieran inspirado para diseñar su “*praemiorum distributio*” en estos certámenes renacentistas que

⁴⁴⁹ El método didáctico de las *rationes* jesuitas sigue un esquema tríptico de tres pasos: la primera fase, la llamada “prelección”, consiste en la lectura y explicación del profesor delante del alumno y en el marco de la clase de los textos aconsejados para esos cursos; la segunda, la “repetición”, cuya finalidad era que el alumno memorizase tales textos, protagonizada por el alumno; y por último, un conjunto de ejercicios prácticos que iba desde la concertación y la declamación, hasta la composición (*Ibid. supra*, págs. 202-247). Es en esa tercera fase, en el marco de los ejercicios prácticos, donde encontramos siempre las referencias a los certámenes literarios y a la poesía mural.

⁴⁵⁰ Nadal, “*Addita Quaedam Exercitiis Literarum Humaniorum*”, *Monumenta Paedagogica (MHSI)*, II, 104-106.

⁴⁵¹ Una de las *Litterae Quadrimestres*, narra la visita de Nadal al colegio de Coimbra, Petrus Sylva, “*Littera 558 (Coninbrica 1 septembris 1561)*”, *Litterae Quadrimestres (MHSI)*, VII, pág. 435; y en una carta anterior, también desde Coimbra, se explica la práctica de la *praemiorum distributionem*, tal y como era llevada a cabo en el lusitano colegio, práctica que luego Nadal recomendaría para el resto de colegios de la orden: P. Petrus Diaz, “*Littera 558 (Coninbrica octobri 1559)*”, *Litterae Quadrimestres (MHSI)*, VI, págs. 360-361.

⁴⁵² Vid. J. F. Alcina Rovira, “Entre Latín y Romance: Modelos Neolatinos en la creación poética”, art. cit., págs. 24 – 25, donde recuerda un manuscrito que se guarda en la Biblioteca del Escorial titulado “*Certamen poeticum in Complutensi Academia anno 1542 in festo Corpus Christi*”. También, y dentro de estos certámenes celebrados en la Complutense, cabe destacar el ofrecido al arzobispo de Siliceo en 1546, *Publica Laetitia, qua dominus Ioannes Martinus Silicaeus Archiepiscopus Toletanus ab Schola Complutensi susceptus est*; y el dedicado a Felipe II en 1556, *Las Fiestas con que la Vniuersidad de Alcala de Henares alço los pendones por el Rey don Philipe nuestro señor*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1556. En estos dos últimos se encuentran rasgos similares a la “*praemiorum distributio*” que se practicaba en el Colegio de Coimbra.

propusieron los centros universitarios de la península. No obstante, de lo que no hay duda es de que Nadal experimentó por primera vez el ejercicio de la “*praemiorum distributio*” en el colegio jesuita de Coimbra y, desde esa fructífera experiencia, la recomendó en el *ordo studiorum* de los demás colegios.

Las pautas que Nadal señala para dicho ejercicio guardan gran similitud con algunas de las características de las justas poéticas que se llevarán a cabo en los festejos áureos. Así, aunque no se fija un cartel, la “*praemiorum distributio*” contempla ejercicios literarios en distintos géneros —“*tum soluta orationem*⁴⁵³, *tum carmine*”— y en distintas lenguas —“*latine, graece et hebraice*”—, es decir, parece dividirse en diferentes contiendas y éstas incluyen la composición en diversas lenguas, lo cual podría parangonarse con las variadas lides que forman el cartel de una justa poética, que además suelen abarcar, aunque con preponderancia de la vernácula, otras lenguas, latín principalmente y en alguna ocasión el griego⁴⁵⁴. Como indica el título del ejercicio, para las composiciones ganadoras se proponen diferentes premios y, atención a estos regalos, pues la mayoría de ellos son libros, al igual que en la justa que Salazar relata: “*Haec praemia sunt libri humaniorum literarum eleganter colligati. Addentur testamentum novum ac libri qui ad devotionem institutum, pugilares et rosaria*”.⁴⁵⁵ En el documento de Nadal también se recoge una referencia a la subvención de dichos premios, detallando que pueden ser costeados por el colegio, o debidos a la limosna del obispo o de algún hombre principal, en cuyo caso estos *praemia* serían más ricos, esta figura del patrocinador de la justa también la encontramos reflejada en las relaciones que

⁴⁵³ En algún torneo poético jesuita también se plantea la creación de una oración latina; así en la justa literaria celebrada en Sevilla con motivo de la beatificación del patriarca, nos encontramos que en el certamen primero, la elocuente Clío “convida a los latinos oradores con una rica y abundante materia de bien decir, y con preciosos premios, a quien con más artificio, alteza de estilo, ornato y propiedad de palabras, en un grave y breve discurso, de treinta renglones, celebrare alguna de las muchas heroicas virtudes, milagros, excelencias del B. Ignacio”, Luis Estupiñán, *op. cit.*, f. 19 r.

⁴⁵⁴ *Vid. supra* 2.1.

⁴⁵⁵ *Ibid. supra*.

describen torneos áureos, donde siempre se nombra a los benefactores que, como Octavio Corsini o Martín Agullana⁴⁵⁶, sufragan el evento.

Nadal continúa explicando cómo han de llevar a cabo los niños la composición de sus *orationes* o *carmina*: distribuidos en clases según sus niveles, escribirán de acuerdo al tema propuesto con límite de tiempo y en presencia de alguno de los jueces, al que entregarán sus composiciones firmadas. Este juez, entonces, desempeña un papel parecido al secretario de las justas relatadas en las relaciones, una de cuyas misiones es recoger los papeles presentados al certamen⁴⁵⁷. Junto a este juez-secretario, el resto del tribunal de la “*praemiorum distributio*” lo forman otro padre de la Compañía y un “*gravis aliquis et doctus vir externus*”, los tres auspiciados por el rector, que es el que tiene la última palabra, si hay desacuerdo en la sentencia; un tribunal, como podemos ver, similar al de los torneos jesuitas guardados en las relaciones de fiestas auriseculares, con la presencia del rector o del prefecto y de varios padres de la Compañía, al lado de alguna representación seglar⁴⁵⁸.

Pero lo más curioso del documento de Nadal son las recomendaciones que da para la “puesta en escena” de la “*praemiorum distributio*”, es decir, el acto de entrega de esos premios⁴⁵⁹. Para llevarla a cabo, el rector designa un día de fiesta, entonces se ha de adornar el “*atrium*”, y en él se levanta un “*tabulatum*”, compárese con la palabra “tablado” que se utiliza frecuentemente en las relaciones para designar el estrado donde se asienta el tribunal, este “*tabulatum*” se orna con tapetes al igual que los tablados erigidos en los torneos; y sobre

⁴⁵⁶ Martín Agullana es el promotor de la justa celebrada en Girona con motivo de la canonización de S. Ignacio (F. Ruiz, *op. cit.*, f. 53 r.).

⁴⁵⁷ Así, el papel que desempeña el P. Juan de Lugo en nuestra justa, aunque no se le llame “secretario” (*vid. supra* 2.1); pero si queremos un secretario famoso: Lope de Vega, que lo fue de la justa celebrada en el Colegio Imperial con motivo de la canonización de S. Ignacio y S. Francisco Javier (Monforte Herrera, *op. cit.*, f. 12 v.) .

⁴⁵⁸ *Vid. supra* 2.1.

⁴⁵⁹ De cómo se llevaba este acto de entrega de premios y lectura de los poemas ganadores, según podemos deducir de lo escrito en las relaciones auriseculares hablamos en las notas 105 y 206.

dicho tablado, se coloca una mesa y las sillas de los jueces, conformando así un escenario muy similar a las justas que hemos leído. Un escenario, en el que no sólo cabe el tribunal, sino que también actúa un “*puer lepidus*”, que es el niño (o niños) bien hermoso, bien gracioso que a menudo recogen las relaciones como introductor y portavoz de la sentencia⁴⁶⁰.

Para introducir la sentencia, el niño hermoso ha de comenzar recitando algunos poemas que muevan al auditorio “*ad exhilarandum*”, al igual que en algunas de las relaciones de justas leemos poemas cómicos o dialogillos graciosos; después, cantará versos más serios: junto a esos poemas cómicos o dialogillos sabemos también, gracias a las relaciones, de las composiciones introductorias más serias que se leían en los actos de entrega de los premios⁴⁶¹. El documento de Nadal sigue explicando los movimientos escénicos del niño y sus gestos, lo que nos da una idea de la dramatización del acto, que se acerca mucho al detalle con que las crónicas de justas auriseculares nos explican los ademanes necesarios para la presentación de la sentencia. Así, el “*puer lepidus*” se ha de aproximar al estrado “*quasi accepturus facultatem adibit ad iudices*”, después vuelve al lugar donde estaba y comienza a pronunciar: “*Quod faelix faustumque sit reipublicae literariae, nostro collegio, vobisque omnibus, primum praemium oratione soluta promeritus*”, y callándose un poco para suspender al auditorio, nombrará elocuentemente el nombre del vencedor, entonces los músicos interpretarán una melodía, recordemos que en los torneos descritos en las relaciones,

⁴⁶⁰ En nuestra relación ese niño desaparece, pues Salazar no se limita a hacer una crónica de ese acto de entrega de premios y lectura de sentencia y poemas, sino que reelabora la misma sentencia, introduciendo su particular visión poética; sin embargo, ese niño o niños los encontramos en otros torneos jesuitas: “...seis niños de las escuelas de la Compañía, con salado donaire y gracia...” (F. Ruiz, *op. cit.*, f. 62 v.).

⁴⁶¹ Con la finalidad de que el público ría, en el torneo de Girona los niños de salado donaire y gracia leen jocosos poemas “para templar la severidad de la sentencia” (F. Ruiz, *op. cit.*, f. 63 r.); en otra justa anterior a ésta, la celebrada en Sevilla por la beatificación del patriarca, un actor que se hace llamar el bachiller Pero Miguel recita varios poemas jocosos antes de la lección de la sentencia y poemas (L. Estupiñán, *op. cit.*, fols. 14 r. – 17 r.). Este tono jocosos se deja ver en la misma narración que hacen de la justa poética algunos autores de relaciones, como Salazar de quien ya hemos comentado sus chanzas; o Monforte y Herrera, que copia parte de la crónica de Salazar; o el llamado curiosamente Felipe Alegre, que se divierte introduciendo en su narración a unos paletos campestres que acompañan al dichoso cronista al mismo certamen (F. Alegre, *op. cit.*, págs. 12-

las chirimías, trompetas y cantores solapan cada nombre ganador. El ganador debe acercarse al estrado y recibir el premio, mientras el “*puer lepidus*” recita unos versos en alabanza de éste, similares por lo tanto, a las sentencias en verso que guardan algunas crónicas de justas⁴⁶².

De esta forma, se va desarrollando la entrega, que termina con unas palabras del niño y, si se puede, con un diálogo honesto, diálogo que también aparece en las relaciones no sólo al final sino también al comienzo del evento⁴⁶³. Por fin, la música cierra el acto como las chirimías, trompetas y cantores señalan el final de la lectura de poemas y entrega de premios en tantas justas recogidas en las relaciones auriseculares.

2.5.2 *De ratio et ordine studiorum collegi Romani de Diego de Ledesma.*

La *ratio* de Ledesma recogerá el testigo de Nadal: “*Habetur etiam in quibusdam scriptis R.P. Natalis*”, remitiendo en el capítulo veinte de su *ordo* para el colegio romano —

16.). Aunque las chanzas en el acto de entrega de premios no son sólo típicas de las justas jesuitas, pues la risa estaba asegurada si la justa incluía un vejamen (*vid. supra* 2.3).

⁴⁶² *Ibid. supra.*

⁴⁶³ Una de las relaciones de las que narran las fiestas por la beatificación de S. Ignacio, en concreto la que describe la celebración de Sevilla, ya recoge dos diálogos interpretados antes de la lección de sentencia y poemas (L. Estupiñán, *op. cit.*, fols. 14 r. – 17 r.); volvemos a encontrar otro diálogo en la fiesta de Girona (F. Ruiz, *op. cit.*, fols.). Pero estos diálogos o comedias jesuitas ilustran también las justas ajenas, como se puede observar en la crónica que Jaime Rebullosa hace de los festejos llevados a cabo en Barcelona con motivo de la canonización de S. Ramón de Peñafort, ¡en 1601! (J. Rebullosa, *op. cit.*, pág. 341). Estos coloquios, por otra parte, no sólo tenían cabida dentro de la “puesta en escena” de la justa, sino también en otros contextos de la fiesta como el *Coloquio de los Soldados de la Fé*, que tiene lugar dentro las fiestas que celebra la casa profesa de Sevilla, por los cien años de la fundación de la Compañía (Anónimo, *Copia de una carta de un religioso de la Compañía de Jesus escrita a otro de la villa de Madrid*). En el contexto de la fiesta también se desarrollaron obras más complejas, como la de *Vencer a Marte sin Marte*, Madrid, Julián Paredes, 1681, representada con motivo de las bodas de María Luisa de Borbón con Carlos II. Sobre el teatro jesuita *vid.* I. Elizalde, *art. cit.*; Menéndez Peláez, *op. cit.*; y Cayo Gutiérrez, *El teatro jesuítico en la edad de oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992, aunque apenas se refieren al teatro jesuítico en el contexto de la fiesta.

“*Praemiorum celebritas semel in anno vel biennio*”⁴⁶⁴—, a lo dicho por el prefecto del colegio de Mesina para el ejercicio de la “*praemiorum distributio*”⁴⁶⁵, únicamente añade alguna puntualización respecto a los premios, que pueden consistir no sólo en libros y rosarios, como señalaba Nadal, sino también en “*imagines typo excussae*”, compárese con los premios de las estampas guarnecidas de la Virgen del Popolo, que en la justa relatada por Salazar se ofrecen⁴⁶⁶. Otros regalos consisten en “*folia papiri*”, “*calami*”, “*fasciculi florum aut ramus lauri*”, los dos primeros también aparecen en algunas crónicas de torneos⁴⁶⁷.

Más interesante, para nosotros, es el capítulo anterior a éste —“*Aliud publicum exercitium plenius semel in anno*”⁴⁶⁸—, pues nos recuerda a la exposición de los poemas llevada a cabo en algunos festejos áureos, exposición que a veces estaba formada por las composiciones de la contienda poética⁴⁶⁹. Para el ejercicio, se han de escribir con “*pulcris litteris*” tanto oraciones como poemas: es éste el mismo requerimiento, siempre presente en las leyes de las justas, de una copia bellamente transcrita para poderla exponer⁴⁷⁰. Estos poemas y oraciones de “*pulcris litteris*” se mostrarán en el patio, al igual que se relata en algunas crónicas de justas celebradas en colegios. Las paredes del patio, además, habrán sido adornadas con “*peristromatis*”, es decir, las colgaduras que tantas veces el público, según los autores de relaciones, deshace en su afán por robar los papeles⁴⁷¹. En el mentado “*publicum exercitium*” cabe también la posibilidad de componer algunos géneros que abundan en la

⁴⁶⁴ P. Iacobus Ledesma, “*Praemiorum celebritas semel in anno vel biennio*”, *Monumenta Paedagogica (MHSI)*, II, págs. 552- 553.

⁴⁶⁵ *Vid. supra*.

⁴⁶⁶ *Vid. supra* 2.1.

⁴⁶⁷ Así, en el torneo organizado en Tarragona, para recibir al Arzobispo se regalan tinteros y plumas (Felipe Alegre, *op. cit.*, pág. 11).

⁴⁶⁸ P. Iacobus Ledesma, “*Aliud publicum exercitium plenius semel in anno*”, *Monumenta Paedagogica (MHSI)*, II, págs. 551- 552.

⁴⁶⁹ *Vid. supra* 2.2.

⁴⁷⁰ *Ibid. supra*

llamada “poesía mural”: “*epigrammata*”, recordemos los epitafios que no sólo son fruto de contiendas, sino también los esparcidos por túmulos⁴⁷²; “*emblemata*”, qué podemos ya decir de la multitud de éstos que afloran en las paredes, arquitecturas efímeras, carros....⁴⁷³, descritos en cualquier relación; y por fin, “*figurae aliquarum rerum carminibus delineatae, ut alae Theocriti columna, calix, etc. carmina retrograda...carmina litteris primis, mediis aut postremis distincta, egregium aliquos significantibus...*”, figuras del ingenio éstas, que aunque no tan frecuentes como se muchas veces se dice, sí que aparecen como parte de la poesía insólita⁴⁷⁴, desperdigadas en muros y monumentos.

Al lado de las oraciones y poemas distribuidos ya por el patio, se han de colocar sus autores, pues han de defenderlas de las impugnaciones tanto de otros alumnos pertenecientes al mismo colegio, como de escolares externos. Dos preceptores vigilarán el ejercicio y adjudicarán “*palnam victori*”, que no se especifica en qué consiste.

El capítulo termina especificando las lenguas en que se puede componer, por supuesto en latín, griego e incluso, hebreo; pero también, se observa como favorable el “*vernaculo sermone*”.

2.5.3 *Las rationes de Acquaviva.*

Tanto en la primera *Ratio* de Acquaviva, la de 1586, como en su reelaboración de 1591 y su redacción final de 1599, la práctica de las contiendas poéticas y de la poesía mural volvemos a hallarla vinculada a los cursos de humanidades y retórica.

⁴⁷¹ Vid. *supra* nota 162.

⁴⁷² Vid. *supra* 2.4.11.

⁴⁷³ Los emblemas afloran constantemente en nuestra fiesta, como en cualquier otra fiesta áurea, así que nuestra referencia ahora prácticamente se extiende a toda la relación y al comentario que hacemos de la misma.

⁴⁷⁴ Vid. *supra* la nota 174 y la nota 189; en nuestro certamen sólo encontramos los versos proteos de Sebastián de la Parra y el soneto acróstico del P. F. Lucas de Montoya como representativos de estas formas del ingenio.

La primera versión: la ratio de 1586, propone así la exposición de poemas en las paredes del refectorio, como ejercicio para incentivar el estudio en los adolescentes — “*Quibus adiumentis adolescentum studia ad bonas artes capessendas excitari atque inflammari possint*”— dentro de los estudios de humanidades⁴⁷⁵. En esta versión se siguen dos directrices ya señaladas por Diego de Ledesma, de manera que nos encontramos con una ley que estipula la lengua de estos poemas (latín, griego o hebreo, pero también en lengua vernácula), y con otra ley, que señala que el ejercicio sea supervisado por dos preceptores. Con todo, separan la ratio de 1586 de la anterior de Ledesma algunas diferencias: desaparece la impugnación de los poemas⁴⁷⁶; se aumentan los géneros, admitiendo inscripciones de escudos⁴⁷⁷ e incluso breves descripciones; y lo que nos parece más interesante, los poemas no sólo deben transcribirse bellamente, gracias entre otras cosas a la existencia de un calígrafo⁴⁷⁸, sino que pueden ir adornados de alguna pintura o emblema, hecho éste que es habitual en la poesía mural que describen las relaciones áureas, donde pinturas y emblemas ilustran los versos⁴⁷⁹.

La versión de 1591 vuelve a insistir en la poesía mural como un modo de incitar a los adolescentes al estudio. Así, en las reglas para el prefecto de estudios inferiores⁴⁸⁰, se explica que éstos han de informar al rector de dichos actos literarios, que tendrán lugar no sólo en las celebraciones solemnes, como la renovación de votos o la inauguración del curso, sino cada

⁴⁷⁵ Claudio Acquaviva, “*Quibus adiumentis adolescentum studia ad bonas artes capessendas excitari atque inflammari possint (De studiis humanitatis, hoc est, grammaticae, historiae, poeticae et rhetoricae)*”, *Monumenta Paedagogica (MHSI)*, V, págs. 133-138.

⁴⁷⁶ Lo cual acerca más el ejercicio a los torneos poéticos, donde no existe impugnación.

⁴⁷⁷ Algunos torneos poéticos también plantean lides en las que se demanda la escritura de empresas o de divisas, que por otro lado pueden llegar a crearse dentro de los certámenes de jeroglíficos o emblemas.

⁴⁷⁸ La figura del calígrafo también surge en las relaciones de fiestas, Salazar los llama “escribientes”.

⁴⁷⁹ *Vid. supra* nota 200.

⁴⁸⁰ Claudio Acquaviva, “*De divisione praemiorum (Regulae praefecti studiorum inferiorum)*”, *Monumenta Paedagogica (MHSI)*, V, págs. 261-262. El prefecto de inferiores tenía bajo su mando a los profesores de gramática, humanidades y retórica.

dos meses. Con lo cual podemos hacernos una idea de la prontitud y diligencia con la que un colegio podía adornarse de poesía mural, para festejar cualquier acontecimiento —la visita de un rey, unas exequias, cualquier beatificación—, dado que cada dos meses realizaban un ejercicio en el que la poesía insólita estaba incluida⁴⁸¹. Se reitera la presencia del rector, que junto con dos peritos, juzgará qué poemas merecen ser colgados y para ello tendrá en cuenta, sobre todo, que contribuyan a mover la piedad, y que recuerda el “mover los afectos” que surge en las crónicas de fiestas y que expresa la finalidad última de todo el aparato, poesía incluida: el conmover y dirigir al espectador⁴⁸².

También, dentro de las reglas que ha de cumplir el prefecto de estudios inferiores, se habla de los premios que, una vez al año, han de ser concedidos en las contiendas literarias y para los que, bajo el marbete “*leges*”, marbete que aparece también en los carteles que las relaciones auriseculares copian⁴⁸³, se prescriben una serie de leyes muy concretas, algunas ya señaladas en otras *rationes*: la división de premios se tiene que hacer conforme a los diferentes niveles de enseñanza; las composiciones consistirán en oraciones y poemas latinos, y escritos en “*sermo graecus*”; tres deben ser los jueces que formen parte del tribunal; los niños escribirán los poemas en sus clases sin tener contacto con nadie del exterior.

Sin embargo por primera vez, se estipula el que los niños hayan de entregar dos ejemplares de sus composiciones —una anónima, y otra firmada y dentro de un sobre—, ley ésta que, como sabemos, asoma en todos los carteles recogidos en las crónicas áureas. La licitud de la “*divisio praemiorum*” además, está salvaguardada por otra ley que ordena que el

⁴⁸¹ La premura con que han de ser empapeladas paredes y monumentos efímeros es algo que destacan muchos cronistas, sobre todo los que refieren visitas de reyes, de las cuales el colegio es avisado sólo con un día de antelación (“Envió aviso el Duque de Lerma a los 19, que sus Majestades vendrían al colegio a los 20, día de san Bernardo”, Antonio Ortiz, *op. cit.*, f. 6v.) o, incluso, medio (“Y así el día de la invención del gloriosos san Esteban ...que es tres de agosto, mandó su Majestad a mediodía avisar, que aquella misma tarde quería venir al Colegio”, Tomás Eclesal, *op. cit.*, f. 28 r.).

⁴⁸² Vid. al respecto, de J. A. Maravall “La literatura de emblemas” y “Teatro, fiesta e ideología en el barroco” en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, págs. 90-118; y 159-188.

praefectus no debe abrir la carta, que esconde el nombre, hasta el momento del juicio, lo cual no sólo contrasta con la “*praemiorum distributio*” propuesta por Nadal, donde el nombre de los autores era conocido aún antes del juicio, sino también con las irregularidades que frecuentemente sucedían en las justas poéticas auriseculares, irregularidades que en nuestra justa son cometidas y eufemísticamente disimuladas con la expresión “levantar la gorra”,⁴⁸⁴. Otra ley nueva es la que se fija en las características formales que han de tener *carmina*, *orationes* y los escritos en *sermo graecus* para vencer, las cuales podemos parangonarlas a la ley, a menudo redundante, que figura siempre en los carteles jesuitas: “que las poesías sean constantes”,⁴⁸⁵.

El documento termina haciendo referencia a la “puesta en escena” del reparto de premios con una obvia alusión a los que Nadal había señalado en su *Ordo germanicus*, pues se copian literalmente las palabras que ha de pronunciar el niño gracioso: “*Quod felix fastum...*”. Para la “puesta en escena” también se admite la representación de una comedia o una tragedia, si bien advirtiéndole que no se empleen muchos esfuerzos en tal representación, ni en ensayar a los actores, ni en procurar vestidos, ni en la escenografía, también prohíbe que haya personajes femeninos⁴⁸⁶.

Por fin, la versión definitiva 1599 insiste repetidas veces en la cuestión de la poesía mural y de los certámenes poéticos, repitiendo lo dicho en las anteriores redacciones; así la *distributio praemiorum* se trata en las “*Regulae Rectoris*”,⁴⁸⁷ de manera sucinta y, más

⁴⁸³ La nuestra, por ejemplo, *vid. supra* 2.1.

⁴⁸⁴ *Ibid. supra*.

⁴⁸⁵ *Ibid. supra*.

⁴⁸⁶ Restricciones que también se aplican en la *ratio* al teatro jesuita que se representaba fuera de los *praemia*, no obstante, como señala Menéndez Peláez en *op. cit.*, pág. 43, “intentar caracterizar el teatro jesuita de acuerdo a esta normativa puede resultar engañoso al no haber una adecuación de la práctica teatral de cada colegio a las normas que dimanaron de Roma”.

⁴⁸⁷ Claudio Acquaviva, “*Praemia (Regulae rectoris)*”, *Monumenta Paedagogica (MHSI)*, V, págs. 371.

extensamente, en las “*Regulae praefecti studiorum inferiorum*”⁴⁸⁸; y los *carmina affigenda* en “*Regulae professoris rhetoricae*”⁴⁸⁹ y las “*Regulae professoris humanitatis*”⁴⁹⁰.

Sin embargo, ésta es la primera *ratio* que trata de las academias literarias, a las que dedica nada menos que siete capítulos. Las academias⁴⁹¹ que habían surgido y florecido durante el Renacimiento, celebraban entre sus actos, certámenes literarios que se revestían de características parecidas a las de los torneos poéticos que se llevaban a cabo en las fiestas auriseculares, por ello, tienen cabida en nuestra lectura de las *rationes* jesuitas.

Las “*Regulae academiae*”⁴⁹² comienzan por explicar en qué consisten: se trata de un grupo escogido de alumnos que se reúnen para hacer ejercicios especiales, dichos alumnos han de aventajar a los demás en piedad, o bien porque pertenezcan a la Congregación de la Santísima Virgen⁴⁹³ o bien porque sean de los religiosos que frecuentan las clases de los mismos colegios, aunque se da la opción de admitir a otros alumnos. Además de en piedad, deben sobresalir en diligencia en los estudios. A estos académicos tan estudiosos y piadosos se les exige asiduidad en la asistencia a los actos de la misma.

La *ratio* recomienda la existencia de tres academias, las cuales se corresponden a los distintos niveles de enseñanza: la academia formada por los gramáticos, la de los retóricos y humanistas, y la de los teólogos y filósofos. Cada academia tiene un prefecto que dirige la

⁴⁸⁸ Claudio Acquaviva, “*Praemia publica (Regulae praefecti studiorum inferiorum)*”, *Monumenta Paedagogica (MHSI)*, V, págs. 408 y 409.

⁴⁸⁹ Claudio Acquaviva, “*Carmina affigenda (Regulae professoris rhetoricae)*”, *Monumenta Paedagogica (MHSI)*, V, pág. 428

⁴⁹⁰ Claudio Acquaviva, “*Carmina affigenda (Regulae professoris humanitatis)*”, *Monumenta Paedagogica (MHSI)*, V, pág. 433.

⁴⁹¹ *Vid. supra* notas 203 y 206.

⁴⁹² Claudio Acquaviva, “*Regulae academiae*”, *Monumenta Paedagogica (MHSI)*, V, pág. 408

⁴⁹³ La relación entre justas y academias se hace evidente en nuestra fiesta, pues fue la Congregación de la Anunciata la que organizó la justa poética que recoge Salazar, *vid. infra* en nuestra transcripción las notas: 241 y 313.

misma, dos consejeros y un secretario, elegidos todos ellos por sufragio secreto. Por último, el rector tiene la obligación de nombrar un director general de todas las academias.

De las tres academias que la *ratio* estipula es la de los retóricos y humanistas⁴⁹⁴ la que más nos interesa, pues en sus actos se acerca a las academias auriseculares y por ende, a algunas justas poéticas. Así, proponen entre los ejercicios que han de llevar a cabo los académicos, la creación de enigmas y de emblemas, junto a ello, se recomienda la distribución de premios. Por último, y con ocasión de la festividad de la Virgen, se estipula el que se fije poesía en las paredes.

* * *

Hemos, pues, con esta última versión de la *ratio* de Acquaviva concluido nuestra interesada lectura, aquélla que pretendía repasar las líneas de las *rationes studiorum* jesuitas, que se refieren a prácticas cercanas a la poesía insólita. En nuestra intencionada lección, cotejamos esos ejercicios de los cursos de humanidades, que programaban actos como la poesía mural o los certámenes literarios, con las justas y torneos recogidos en las relaciones áureas. Las similitudes entre dichos ejercicios y las lides literarias narradas por los cronistas de los siglos de oro son muchas y atañen tanto a las partes del cartel (leyes, división de géneros y lenguas, premios), como a la puesta en escena del acto de lectura y entrega de premios (escenario, actores, música, diálogos o poemas preliminares y epilogales, movimientos escénicos) y, a su vez, también abordan la costumbre de fijar la poesía en los muros y paredes (sobre paños y distribuida en grupos, géneros similares: epigramas, divisas, emblemas, *carmina figurata*).

⁴⁹⁴ Claudio Acquaviva, "*Regulae academiae rhetorum et humanistarum*", *Monumenta Paedagogica (MHSI)*, V, págs. 452.

Sin embargo, también hay importantes diferencias y parten de las misma palabras con las que en las relaciones, se denomina a los concursos literarios: “justas”, “torneos”. Palabras, que hemos querido evitar cuando hablábamos de la “*praemiorum distributio*”, pues en las poéticas competiciones programadas por las diferentes *rationes* jesuitas, nada hay de aquella evocación caballeresca con la que se revisten justas y torneos poéticos: no se atisba ningún cartel, y menos del ritual de su publicación, con sus atambores y trompetas, con sus caballeretes disfrazados con yelmos, escudos y lanzas; tampoco encontramos ninguna oposición que se refiera a las “invenciones”; ni, por su puesto, mención de que participe algún aventurero⁴⁹⁵.

Parece, entonces, que los concursos literarios que relataron Felipe Alegre, el licenciado Luque Fajardo, Monforte y Herrera, nuestro Salazar y otros autores anónimos fueron el resultado, al menos en algunos de sus aspectos, de una práctica traída por la pedagogía humanista a la que se sumó la memoria de los juegos caballerescos, tan próximos a estos concursos por el mismo contexto en que se desarrollaban: la fiesta. Esta suma de humanismo y caballería, de deseo renacentista y anhelo medieval, nos recuerda a otros “pastiches” que se repiten en los fastos de los siglos de oro: a los carros triunfales, cuyo nombre, al revés que en las justas o torneos poéticos, evoca a la Antigüedad pero cuyo lastre es medieval; o a las empresas, que representan el resurgir de la heráldica con los nuevos vientos traídos por los *emblemata*.

Pero estos concursos literarios, que suman ejercicios de pedagogía humanista y evocación caballeresca, no sólo los encontramos relatados por Felipe Alegre, el licenciado Luque Fajardo, Salazar y otros autores que quisieron contarnos fiestas celebradas en casas o colegios jesuitas; sino que también los leemos en la crónica de Diego de San Ioseph, que

⁴⁹⁵ Para el elemento caballeresco, que se advierte en estos torneos, *vid. supra* 2.1.

relata festejos carmelitas, o en la de Jaume Rebullosa que nos explica los fastos llevados a cabo en una ciudad, Barcelona.

No podemos, por lo tanto, a pesar de que en las *rationes* de la Compañía se describan muchos aspectos de los certámenes literarios, establecer unas diferencias claras, desde los relatos fragmentarios que hacen los autores de relaciones, entre las justas jesuitas y las llevadas a cabo por otras comunidades; y quizá sea debido al hecho de que los torneos poéticos, aunque sean organizados por un colegio o universidad determinados, por una ciudad particular, por una comunidad concreta, están abiertos a cualquier participante⁴⁹⁶, que sepa componer en un metro dado y a cualquier espectador, que quiera escuchar, ver y disfrutar de su espectáculo, y por último, a cualquier lector que desee, como nosotros, contemplar la justa, a través de las palabras de un cronista. Desde esa perspectiva, es comprensible que las lides recogidas en las relaciones áureas repitan formas, ritos y poemas.

⁴⁹⁶ En nuestra relación, junto a la relación jesuita se recogen poemas de dominicos, franciscanos, pero también de seglares. Algunos de esos nombres, tanto si son de la Compañía de Jesús como si no, los vemos repetidos en las fiestas por la canonización de Santa Teresa (el P. F. Sebastián de la Parra, el P. Juan Luis de la Cerda), otros como Melchor Moscoso, que en nuestra justa participa de poeta, en los festejos por la santa, cambia de papel y se convierte en miembro de un eximio tribunal, cuyo secretario es Lope, quien, por cierto, será secretario de la justa que organiza el Colegio Imperial de Madrid (*vid. supra* nota 457). Por no hablar de los poetas aficionados a participar en estas lides y que además publicaron sus poemas, como Ledesma o Bonilla, en cuyas antologías encontramos a menudo el epígrafe: “poemas a la justa...” (*vid. supra* notas 421 y 422).

3 LAS HAGIOGRAFÍAS IMAGINADAS

Barajados entre los poemas de la justa, Salazar recoge aquellos cuarenta jeroglíficos y otros tantos emblemas que figuraron “con muy buenos versos latinos a un lado, y a otro, versos españoles...” en los muros colgados del patio o de la iglesia. Estos emblemas y jeroglíficos quisieron imaginar la vida del santo sometidos a un discurso que aprovechó los pasos de los espectadores para narrar el devenir del santo⁴⁹⁷; de tal modo que, tanto los unos como los otros se agruparon en la demanda de una lectura y una contemplación, que poco tenía ya que ver con el hojear de un libro de emblemática y que se acercaba más a la visión de aquellos efímeros monumentos, en los que imágenes y epigramas ornaban siguiendo un programa iconográfico inspirado en procedimientos retóricos⁴⁹⁸.

Pero las hagiografías imaginadas, que Salazar guardó, tenían ya un importante precedente: una pequeña colección de grabados que ilustraba la vida de Ignacio de Loyola, aquel *munusculum* que el P. Manare envió al general Acquaviva en 1600 y que fue publicado en 1609, con motivo de la beatificación de S. Ignacio⁴⁹⁹. Esta primera vida ilustrada del fundador de la Compañía, cuyo diseño se atribuye a Rubens, pudo haber alumbrado a Alonso de Ledesma y al P. Felipe Tirletti⁵⁰⁰, pues ambos decidieron configurar su ramillete de

⁴⁹⁷ Vid. el capítulo “Jeroglíficos narrativos” del libro de Víctor Mínguez, *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca (jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos)*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim (Institució valenciana d’estudis i investigació), 1997, págs. 77-79; y el artículo de Giseppina Ledda, “Estrategias y procedimientos comunicativos en la emblemática aplicada (Fiestas y celebraciones. Siglo XVII)”, *Emblemata Aurea*, págs. 251-261.

⁴⁹⁸ Vid. Adita Allo Manero, “La emblemática en las exequias reales de la casa de Austria”, *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática (Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, págs. 11-23, donde explica algunos de los procedimientos retóricos que sirvieron para organizar los programas iconográficos que adornaron algunos túmulos.

⁴⁹⁹ Heinrich Pfeiffer, S. J., art. cit., pág. 183 - 195, trata con detalle no sólo lo referente a esta primera vida ilustrada, sino también a otras como las que Ribadeneira mandó realizar; de una de ellas también reproducimos algunas imágenes (vid. *supra* fig. 3), P. Petrus Ribadeneira, *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae Religionis Societatis Iesu Fundatoris*, París, Jean le Clerc, 1612.

⁵⁰⁰ La influencia de los grabados de Rubens es evidente, sobre todo, en el librito de Tirletti, como veremos, pues en nuestro estudio de los emblemas del mismo reproducimos gran parte de los grabados del holandés, de una de las series que se guarda en la biblioteca del Santuario de Loyola (*Vita Beati P. Ignatii Loiolae. Societatis Iesu Fvndatoris*, Romae, MDCIX); de esta serie hay una edición moderna, aunque no respeta

emblemas y jeroglíficos, en los que la imagen era la parte que los distinguía del resto de la producción poética del certamen, siguiendo una biografía esquilmada que comenzaba, al igual que en los grabados de Rubens, con el nacimiento de S. Ignacio, elidía en un salto cronológico aquellos episodios de juventud del Íñigo mundano, para retomar después, el hilo de la biografía del santo justo en el memorable acontecimiento de Pamplona, y a partir de ahí, seguirla ilustrando minuciosamente hasta terminar con el tránsito del patriarca a los cielos.

Las grabados, que el pintor holandés nos legó, no obstante, no guardaban ninguno de los procesos metafóricos que son la esencia de nuestras hagiografías imaginadas, pues basta con mirar los jeroglíficos del *Discurso* o atisbar los emblemas de la *Vida* para comprender una sustancial diferencia: mientras que los grabados del *munusculum*, aun sujetos a una convención, los percibimos como semejantes al objeto que representan⁵⁰¹; las imágenes y epigramas de Ledesma y del P. Tirleti, en cambio, se ejercitan en la búsqueda de nuevas equivalencias, velando lo figurado en aras de una mayor expresividad⁵⁰². Conclusión ésta, a la que sin cotejar esa primera *vita* ilustrada del patriarca con los emblemas y jeroglíficos de

los pies latinos que explican cada una de las imágenes (Juan Iturriga Elorza, S. J., *Vida de san Ignacio de Loyola en grabados del siglo XVII*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1995). El Colegio Imperial de Madrid, para celebrar la beatificación de san Ignacio, ya había decorado, dos meses antes de nuestra fiesta, su patio con “tres órdenes de tarjetas con este artificio en tercetos todos los passos de la vida del santo para cada uno un terceto en su tarjeta que fueron los años que vivió nuestro santo Padre. Debaxo auia otras 65 Geroglíficas en extremo bien pintadas que contenían otros 65 passos de la misma vida con correspondencia de los tercetos. En la tercera hilera...” (Anónimo, *Relación de la fiesta de N. P. S. Ignacio que en Madrid se hizo a 15 de Nouiembre de 1609*, en Simón - Díaz, *Relaciones de sucesos....*, op. cit., págs. 69-70).

⁵⁰¹ Es decir, estimulan una estructura perceptiva semejante a la que estimularía el objeto imitado, sobre las propiedades del signo icónico vid. Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977, págs. 303 – 308.

⁵⁰² Así, por ejemplo, la conversión del mancebo lascivo mediante la inmersión de S. Ignacio de Loyola en una laguna helada, Pedro Pablo Rubens la representa con dos figuras, una de ellas intenta ser el retrato de S. Ignacio con el mayor parecido posible, dicha figura aparece desnuda y sumergida en el agua, mientras que la otra, totalmente abrigada, pues era invierno, le contempla desde un puente, con gesto de admiración. El paisaje que acompaña las dos figuras contribuye a esa simulación de la percepción, pues el cielo encapotado nos da la impresión de una estación invernal, al fondo parece que se divisa Notre-Dame y la laguna se dibuja como el río Sena, ya que el milagro tuvo lugar en París (fig. 68). Por el contrario, Ledesma elige para la representación de este mismo episodio la imagen de una cantimplora, asociada al santo porque ambos han de sumergirse en el agua fría para ser útiles. Tirleti escoge una imagen más compleja, volviendo del revés un emblema de Alciato: dibujando al mancebo como una nave arrastada por el viento y las olas de los vicios, y a S. Ignacio como una rémora que detiene tal barco; la asociación viene dada en este caso porque tanto la rémora como S. Ignacio se

nuestra fiesta, llegó ya Baltasar Gracián y nos la explicó con su alegoría de la Verdad vestida, como veremos al estudiar el *Discurso en jeroglíficos*⁵⁰³.

Los emblemas y jeroglíficos de nuestra fiesta todavía nos plantean una última cuestión: la de los límites existentes entre los subgéneros de la emblemática, límites⁵⁰⁴ nada diáfanos desde que Alciato en el prefacio y dedicatoria de sus *emblemata* explicó cómo aquellos grabados y letras de sus regalos de papel servían para “ponerlos como adorno de las guarniciones de los vestidos y medallones de los sombreros”,⁵⁰⁵ es decir, para ponerlos como empresas; y poco después, aclaró que sus emblemas eran equivalentes a los jeroglíficos⁵⁰⁶. Tras estos precedentes, no es extraño que los matices que separan jeroglíficos, emblemas y empresas, matices que obedecen sobre todo a sus orígenes, se diluyan muy a menudo. Así, ocurre en nuestra fiesta con el toisón que decora el coro de la iglesia⁵⁰⁷; o con el “*Non plus ultra*” presentado para el certamen de los jeroglíficos⁵⁰⁸; y también con el *Discurso* y la *Vida*, fijados en las paredes uno frente a otro, para que los espectadores ambulantes en su paseo por la biografía ignaciana, contemplaran cada uno de sus episodios explicados alternativamente por un emblema y por un jeroglífico.

hallan dentro del agua y además ambas detienen (*vid. infra* el punto 3.2.3 donde explicamos las fuentes de este emblema de Tirletti).

⁵⁰³ *Vid. infra* 3.1.1.

⁵⁰⁴ Unos límites que han intentado trazarse desde casi los comienzos del género, y que los estudiosos que se han interesado por tal género también han procurado definir, una clasificación de tales subgéneros puede ser la que da F. R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, *op.cit.*, págs. 52-55, que incluye referencias a los preceptistas más antiguos como Horozco, Covarrubias o Alfonso de Carvallo; otras clasificaciones se incluyen en el libro de S. Sebastián, *op. cit.*, A. Sánchez Pérez, *op. cit.*; y en los estudios clásicos de M. Praz, *Imágenes del Barroco*, Madrid, Siruela, 1989, págs. 17-65 o R. Dimler, *op. cit.*, págs. 18 - 27.

⁵⁰⁵ A. Alciato, *ed. cit.*, pág. 27.

⁵⁰⁶ La cita la recoge M. Praz, *op. cit.*, pág. 24.

⁵⁰⁷ *Vid. supra* en el punto donde tratamos los monumentos efímeros que decoran la iglesia, especialmente la nota 49, en la que hablamos de los límites entre heráldica y emblemática.

⁵⁰⁸ *Vid. supra* 2.4.16.

Esta coexistencia de las imágenes y epigramas del *Discurso*, y de los esbozos y letras de la *Vida*, desmiente el tópico que considera al jeroglífico como un subgénero de la emblemática cuyo principal vehículo es la fiesta, pues en nuestra celebración, como en otras muchas, observamos cómo los emblemas toman carta de naturaleza y conviven a un mismo nivel que los jeroglíficos. Dicho tópico, que vincula al jeroglífico con la fiesta, nace de otro habitualmente repetido, y es que tal subgénero emblemático tiene un carácter divulgativo que le viene dado, sobre todo, por la elección de motivos extraídos de la cotidianidad y por la métrica de arte menor que emplea en sus epigramas.

Tópico, que encajaría a la perfección con el *Discurso en hieroglíficos* de Ledesma, que desborda imágenes entresacadas del día a día y está escrita en versos redondillos; y, por si fuera poco, se opone a la culta *Vida en cuarenta emblemas* del P. Tirleti, cuajada de motivos entresacados de la Antigüedad, y escrita en dísticos elegíacos. Sin embargo, el nombre que eligieron nuestros escritores, Ledesma y Tirleti, para denominar el subgénero al que adscribían los poemas con imagen de sus hagiografías, bien pudo ser aleatorio y en ningún caso determinado por la lengua y el metro de sus epigramas o por la naturaleza de sus imágenes. Conjetura ésta que viene corroborada por el hecho de que en muchas fiestas encontramos poemas que, llevando el nombre de jeroglíficos, tienen las mismas características que los versos con imagen de Tirleti, algo que también encontramos en la relación de Salazar, donde el poema de Antonio Solís⁵⁰⁹, llamado “jeroglífico”, no sólo se escribe en dísticos elegíacos, sino que también se sirve de alguna de las fuentes que son habituales en los poemas del erudito padre.

⁵⁰⁹ *Ibid. supra*, donde ya recabamos en esta cuestión y citamos algunos estudios donde se recogen estas teorías sobre el jeroglífico.

3.1 LAS AGUDEZAS EN EL DISCURSO EN “HIEROGLIFICOS” A LA VIDA, MUERTE Y MILAGROS DE SAN IGNACIO DE LOYOLA

3.1.1 *El famoso poeta Alonso de Ledesma.*

Entre los numerosos poetas desconocidos que contribuyeron con sus versos del olvido al festejo de la beatificación del patriarca, uno se escapa al anonimato: es el divino Ledesma, de quien el mismo Salazar se encarga de publicar su notoriedad, llamándolo “famoso”. El epíteto, que Salazar dedica a Ledesma, lejos de ser una hipérbole más con la que ornar y reconstruir la fiesta dedicada al beato Ignacio, recoge la impresión que del escritor se tenía en su tiempo, pues de la fama del divino Ledesma nos dan cuenta escritores como Cervantes, que en su *Viaje del Parnaso*⁵¹⁰ lo sienta, inspirado por Apolo, junto al árbol consagrado a Júpiter; o Lope de Vega⁵¹¹, que en el *Laurel de Apolo* quiere oír su nombre entre el murmullo del río Eresma; o Baltasar Gracián, que lo renombró, tanto en su primer *Arte de ingenio*⁵¹², donde lo señala como creador de equívocos: “Son las obras del divino Ledesma un equívoco

⁵¹⁰ Los versos de Cervantes que citan tanto Eduardo Juliá Martínez en su edición de los *Conceptos espirituales*, I, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1969, pág. 29; como M. D’Ors en su *Vida y poesía de Alonso de Ledesma*, pág. 29 son: “Al pie sentado de una antigua encina/ vi a Alonso de Ledesma, componiendo/una canción angélica y divina./ Conocílo, y a él me fui corriendo,/ con los brazos abiertos, como amigo;/ pero no se movió con el estruendo./— ¿No ves — me dijo Apolo— que consigo/ no está Ledesma ahora? ¿No ves claro/ que está fuera de sí, y está conmigo?”. Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, vv. 397-405.

⁵¹¹ La cita de nuevo es recogida por E. Juliá, *op.cit.*, pág. 30 y por M. D’Ors, *op.cit.*, pág. 30: “Oh tú que entre peñascos, blando Eresma/ parece que te agobia/ el peso de la puente de Segovia,/ celebra el claro nombre de Ledesma,/ pues corre satisfecho/ que no fue tu cristal más que su pecho”. Ledesma, además, participó en dos fiestas de las que el mismo Lope de Vega escribió la relación (*vid. infra*), y en una de ellas le dedica también unos versos de alabanza al poeta de Segovia: “De Segovia armado en blanco/ Viene Alonso de Ledesma/ Porque la fuente y su fama/ compiten en ser eternas...”, los versos laudatorios de Lope los saca a colación E. Juliá, *op.cit.*, pág. 30. Lope de Vega vuelve a recordar al divino poeta en *La Filomela*: “...Al divino Ledesma equivocando”, en M. D’Ors, *op.cit.*, pág. 30.

⁵¹² Nosotros nos referiremos, cuando hablemos de la *Agudeza y arte de ingenio*, a la segunda versión. Sobre las diferencias entre el primer *Arte de ingenio* y su posterior y definitiva versión *Agudeza y arte de ingenio*, trata Alberto Navarro González en “Las dos redaciones de *Agudeza y arte de ingenio*”, *Cuadernos de Literatura*, IV (1948), págs. 201-213.

continuado; fue plausible en este género y quiso más ser el primero en él que segundo en otros” y saca a colación dos poemas de Ledesma para ejemplificar la primorosa equivocación⁵¹³, como en la versión definitiva de 1648 —*Agudeza y arte de ingenio*—, en la que repite palabras y ejemplos del divino poeta⁵¹⁴.

El retrato que Cervantes nos hace de Alonso de Ledesma componiendo “una canción angélica y divina” y sentado junto a una simbólica encina, nos da una pista del quehacer de Ledesma como poeta, pues la temática preferida del vate segoviano fue la sacra, de ella están sembradas sus obras y por ella Lope, en *La Filomela*, y Gracián, en sus dos versiones del *Arte de ingenio*, lo llaman “divino”, sobrenombre con el que era conocido y que hacía referencia a su gusto por los asuntos religiosos⁵¹⁵.

Pero Ledesma, a la par que “divino”, fue un poeta de circunstancias. Desde sus primeros *Conceptos espirituales* se convierte en inspirado cronista de los acontecimientos sociales e históricos que cercan su biografía, escribiendo versos a asuntos como la toma de velo de la Infanta Margarita⁵¹⁶ o a la muerte de Felipe II, a quien dedica unos jeroglíficos⁵¹⁷. Por otra parte, Ledesma participó como poeta en varias fiestas y justas: en 1608 compite en una justa por la fiesta del Santísimo Sacramento⁵¹⁸; en 1613 escribe en las fiestas que se

⁵¹³ Baltasar Gracián, ed. cit., pág. 1212.

⁵¹⁴ *Ibid.*, págs. 397 y 398.

⁵¹⁵ Aunque en los Siglos de Oro el sobrenombre de divino también se ponía a poetas cuya temática no era religiosa, pues, según Wardropper, se creía que la poesía era “ciencia auxiliar” de la teología, B. Wardropper, *op. cit.*, pág. 70. Ledesma también compuso poesías de tipo profano, sobre todo a partir de su tercer libro *Juegos de Nochebuena, con cien enigmas hechos para honesta recreación*, M. D’Ors, *op. cit.*, págs. 88-102.

⁵¹⁶ Alonso de Ledesma, “Al velo de la Serenissima Infanta doña Margarita de Austria, monja professa en las descalças de Madrid”, *Conceptos espirituales y morales (Primera parte)*, I, ed. de Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Instituto Miguel Cervantes, 1969, págs. 345-346.

⁵¹⁷ Alonso de Ledesma, “Hieroglíficos a la muerte de Felipe Segundo”, *ibid.*, págs. 476-478.

⁵¹⁸ Lope de Vega, *Al Santissimo Sacramento en su fiesta. Justa poética que Lope de Vega Carpio y otros insignes poetas de la ciudad de Toledo y fuera dél tuvieron en la parroquial de San Nicolás de la dicha ciudad a veinte y cinco de junio de 1608 años*, Pedro Rodríguez, Toledo, 1609. En esta fiesta, cuya relación escribe Lope de Vega, participó Ledesma con una glosa (f. 41 r. y v.) y un romance (f. 57 r. y v.), que M. D’Ors recoge en *op. cit.*, pág. 333, 334, 363, 364.

hicieron en Segovia con motivo de la traslación de una imagen de la Virgen⁵¹⁹; en 1620 vuelve a participar en una justa, esta vez dedicada a la beatificación de san Isidro⁵²⁰; y por último, contribuye a las exequias que la Universidad de Salamanca hizo en 1621 a Felipe III⁵²¹; además de los jeroglíficos que escribe para la nuestra y que, según él mismo, le sirvieron para otra fiesta celebrada en Segovia⁵²². Sobre alguno de estos episodios, como el de la muerte de Felipe II, el divino poeta cantará de nuevo en sus *Epigramas y Hieroglíficos a la vida de Christo...*, libro donde varios epigramas y jeroglíficos se dedican a estos asuntos⁵²³. Alonso de Ledesma quizá fue consciente de su labor como poeta de circunstancias, y en unas quintillas se dibujó pintando tarjetas y componiendo enigmas para un metafórico arco de una metafórica celebración, símil de la asunción de la Virgen María:

...Madera no faltará

para el arco sumptuoso,

que en vos la tierra tendrá

un cedro bien oloroso,

y sin corrupción está...

⁵¹⁹ Alcalá Yáñez y Ribera, Jerónimo de, *Milagros de Nuestra Señora de la Fuencisla, grandezas de su nuevo templo y fiestas que en su traslación se hicieron por la ciudad de Segovia, de quien es patrona, año de 1613*, A. Ramírez, Salamanca, 1615. Las doce composiciones que escribió para la ocasión, se pueden leer en el libro de M. D'Ors, *ibid. supra*, págs. 328, 329, 347, 348, 364, 365, 366, 367, 368, 388, 389.

⁵²⁰ Lope de Vega, *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado san Isidro en las fiestas de su Beatificación*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1600. Para leer el jeroglífico y el romance de Ledesma, *ibid. supra*, págs. 368, 369, 380.

⁵²¹ Ángel Manrique, *Exequias, túmulo y pompa funeral que la Universidad de Salamanca hizo en las honras del Rey don Felipe III, en cinco de junio de mil seiscientos y veinte y uno*, Antonio Vázquez, Salamanca, 1621.

⁵²² Alenda transcribe en el artículo 521 la *Relacion de una mascara que entre otras fiestas se hizo en Segouia á la de la beatificación de n. P. S. Ignacio* (Alenda, art. 521); pero no menta ninguna otra relación en la que se narra la justa poética.

⁵²³ Alonso de Ledesma, *Epigramas y hieroglíficos a la vida de Christo, Festividades de nuestra Señora, Excelencias de santos, y Grandezas de Segovia*, en Madrid, por Iuan Gançalez, Año MDCXXV, fols. 63 r.-66v.

..Tres enigmas pintarè
en sus ricos pedestales,
tan oscuras que yo sè
que es menester por ser tales
que las declare la Fè.

Las dos figuras seràn
Hombre y Dios, Virgen y madre,
y bien su letra leeran
que la palabra del padre
cifrada en carne veran.

Pintarè en vna targeta
un cetro con tres coronas,
y la letra es bien discreta,
vno solo y tres personas,
ved que enigma tan perfeta...⁵²⁴

Lo divino del tema —la beatificación del P. Ignacio— y lo humano de la circunstancia —la fiesta por esa misma beatificación— confluyen en la sarta de jeroglíficos, con la que Ledesma pretende explicar “la vida, muerte y milagros del fundador de la Compañía de Jesús”, potenciados además, por la vinculación que el poeta tenía con dicha religión. No se

⁵²⁴ Alonso de Ledesma, “A la asunción de Nuestra Señora”, *Conceptos espirituales y morales (Segunda parte)*, II, ed. de Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Instituto Miguel Cervantes, 1969, págs. 210-212.

sabe a ciencia cierta cómo se fraguó la relación del poeta con la Compañía de Jesús, algunos de sus biógrafos han aventurado que aprendió sus primeras letras y gramática latina, siendo alumno jesuita; otros, como Colmenares, afirman que “el Colegio de la Compañía de Jesús le pagaba una pensión vitalicia por gratitud a sus elogios y servicios”, lo cierto es que fue enterrado en el colegio que la Compañía tenía en Segovia, pues así lo había pedido Alonso de Ledesma en su testamento⁵²⁵.

Los tributos que ofreció en sus obras al fundador y a su sagrada religión fueron muchos, y se inician desde su primer libro de *Conceptos espirituales*⁵²⁶, donde le escribe un jeroglífico:

Pintose una galera vista de vna ciudad

Si es el Cielo para vos

las Indias que deseays

buen viaje, que ya estays

dentro de nombre de Dios⁵²⁷.

La edición de la *Segunda Parte de los Conceptos Espirituales* de 1607 hecha en la imprenta de Jaime Cendrat, nos adelanta con su grabado que ostenta un IHS en el centro⁵²⁸, los versos regalados a la Compañía: el romance “A vna fiesta que mandó hazer su Magestad en la Compañía de Iesus, el día de la Ascensión, descubierto el santísimo sacramento”⁵²⁹,

⁵²⁵ Para la biografía de Alonso de Ledesma, M. D’Ors, *op.cit.*, págs. 21-28.

⁵²⁶ El mismo nombre de *Conceptos espirituales* recuerda al de los *Ejercicios Espirituales* de S. Ignacio.

⁵²⁷ Alonso de Ledesma, “Al beato Ignacio de Loyola”, ed. cit., I, pág. 391.

⁵²⁸ En la edición de Francisco Almagro hay un facsímil de la misma. Alonso de Ledesma, *Segunda Parte de los Conceptos Espirituales*, A. de Ledesma, ed. cit., II, pág. XVI.

⁵²⁹ Alonso de Ledesma, “A vna fiesta qve mando hazer su Magestad en la compañía de Iesus, el dia de la ascensión, descubierto el Santísimo Sacramento”, ed. cit., II, págs. 170-175.

comienza con una “primorosa equivocación”, que multiplica los significados de la palabra “compañía” y “jesús” trenzándolos en una abierta alabanza a la sagrada religión:

Dulcissimo enamorado
galan de suma belleza,
medico de cuerpo y alma,
Capitan de Cielo y tierra.

En la compañía os quedays
bien hazeys, porque no fuera
compañía de Iesus
si les faltara la vuestra⁵³⁰

En esa misma *Segunda Parte*, le dedica otro romance: “Al padre Ygnacio fundador de la Compañía de Iesus”,⁵³¹ donde reaparecen los equívocos en las palabras “compañía” y “Jesús”, junto con metáforas de las que luego se servirá para crear imágenes y letras de nuestros jeroglíficos: el sello, la carta, el papel; pero también el capitán, los cañones, la bandera, la guerra. Las últimas estrofas recogen entre sus cañones de “plumas” y su pólvora de “humildad y santo brío”, el ideal de “virtud y letras” tan caro a S. Ignacio, aunque aquí con un claro matiz contrarreformista :

...La manga de arcabuzeros
son escritores varios
desta insigne compañía,
sin numero por ser tantos.

⁵³⁰ *Ibid. supra*, pág.160.

⁵³¹ *Ibid. supra*, págs. 268-272.

Los cañones de sus plumas
son tiros tan reforçados,
que el menor tiro de aquestos
juzga al herege por rayo.

La poluora con que tiran
es hecha de dos contrarios,
humildad y santo brio
que por eso suena tanto.

Han tirado à punteria
contra los vicios humanos,
y en lo que es virtud y letras
han dado siempre en el blanco...⁵³²

Como uno de aquellos arcabuceros y sus certeras balas, Ledesma siguió ofreciendo su “virtud y letras” a la religión de S. Ignacio, así la *Tercera Parte de los Conceptos Espirituales* es desde el mismo título un nuevo tributo para la Compañía —*Tercera Parte de los Conceptos Espirituales con la obras hechas à la Beatificación de glorioso Patriarca Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Iesus, para el Colegio de la ciudad de Segovia. Dirigido a la misma sagrada, y doctissima Religión*—, subrayado por el flamante IHS que, junto al año, aparece en la edición de Madrid de 1612. Tributo del que Ledesma se excusa, en la dedicatoria del libro, con una *captatio benevolentiae*, pues su obra le parece una baratija al lado de las joyas de la sabiduría jesuítica⁵³³.

⁵³² *Ibid. supra*, págs. 271-272.

⁵³³ *Ibid. supra*, pág. 14.

En las páginas de esta *Tercera Parte*, Ledesma recogió los versos que fueron hechos “para las justas literarias de Segovia y Salamanca, y aunque indignas, premiadas en ambas partes”⁵³⁴. Allí figuran poemas que sólo debieron de leerse en los festejos de Segovia: “A la institución de la compañía de Iesus por el B. P. Ignacio”, “Quatro glossas hechas para el certamen de Segovia en su beatificación”, “A los diez compañeros que eligió el B. P. Ignacio, para predicar por el mundo”, “A los milagros que hizo el B. P. Ignacio con su firma”, “Al extasis que tuvo el P. Ignacio en Manresa el qual durò ocho dias”, “A la visión que el B. P. Ignacio tuvo cerca de Roma”.

Otros repiten fiesta como el que, según la crónica de Salazar, canta un coro, justo antes de que predique el Prior de san Esteban de la Orden de Santo Domingo:

Gracias a Dios que tendrán
comercio estas islas dos,
pues hoy a nombre de Dios
de santo Domingo van...⁵³⁵.

Y el precioso soneto, que se lee entre las “aventureras” de la crónica de Salazar y que comienza “Vulcano cojo, herrero vizcaíno”⁵³⁶.

El recuerdo de las fiestas de Segovia y Salamanca termina con una nueva versión de los jeroglíficos, que el divino poeta compuso para las mismas y que, más tarde, volvería a reescribir para las fiestas que por la canonización de S. Ignacio se celebraron en Segovia, en su libro *Epigramas y hieroglificos, a la vida de Christo, Festividades de nuestra Señora...*⁵³⁷

⁵³⁴ *Ibid. supra*, pág. 303.

⁵³⁵ *Vid. supra* el punto 1.1.2.

⁵³⁶ *Vid. supra* el punto 2.4.17.

⁵³⁷ Alonso de Ledesma, “Epigramas y hieroglificos a la vida, muerte, y milagros del gloirosos Patriarca san Ignacio de Loyola, fundador de la sagrada Religion de la Compañía de Iesvs. Hechos para su canonizacion,

recogería esta definitiva reelaboración. El cotejo entre la segunda redacción y la última de los jeroglíficos dedicados a la hagiografía del ya canonizado Ignacio fue realizada por D'Ors⁵³⁸, para el estudioso de la obra de Ledesma, es una más de las tantas reimpressiones, reelaboraciones y correcciones que el divino poeta llevó a cabo debido a su ansia de perfección⁵³⁹. Fernando R. de la Flor también observa matices y variantes, esta vez de las tres versiones, y traza una evolución que va desde el discurso plástico y literario contenido en los jeroglíficos en la relación de Salazar, hasta el “puro discurso literario” que ostenta en los *Epigramas y jeroglíficos*⁵⁴⁰.

3.1.2 El Arte de agudeza e ingenio en el Discurso en jeroglíficos de Alonso de Ledesma.

Tanto si Ledesma hizo una reelaboración más o si fue borrando algunos elementos plásticos de nuestro *Discurso en jeroglíficos a la vida, muerte y milagros de san Ignacio de Loyola...*, es significativo que el poeta divino y *peregregius*⁵⁴¹ lo incluyese en sus *Conceptos espirituales* e invita a hacer una lectura del mismo buscando la agudeza entre sus lemas, imágenes y breves epigramas. Lectura que en parte ya se ha hecho⁵⁴² de toda la obra de

en la fiesta que celebró en el Colegio de Segovia el Reuerendissimo Padre Francisco Pimentel...”, en *op. cit.*, fols. 45 r.- 55 r.

⁵³⁸ M. D'Ors, *op.cit.*, págs. 72-74. A este cotejo de D' Ors, cabe añadir que en la última de las versiones, a cada episodio de la vida del santo, Ledesma le dedica no sólo un jeroglífico, sino también un epigrama, pues el título del penúltimo libro de Ledesma quiere significar que cada tema va a ser tratado con ambos géneros de poesía —el epigrama y el jeroglífico—. Estos epigramas añadidos generan nuevas diferencias, ya que algunas letras de los anteriores jeroglíficos se aprovechan ahora para crear los dichos epigramas, con lo que Ledesma ha de crear en alguno de los episodios nuevas imágenes y letras. Sin duda, es en esta última revisión de los jeroglíficos dedicados a san Ignacio donde Ledesma realizó cambios más radicales

⁵³⁹ *Ibid. supra*, págs. 69 y 70.

⁵⁴⁰ Fernando R. de la Flor, “Barroco efímero y efímera literatura”, *Atenas castellana*, *op. cit.*, págs. 68-70. Creo, sin embargo, que en esta versión final de la hagiografía del santo, la imagen sigue invadiendo la letra, práctica habitual en Ledesma para la mayor parte de su poesía.

⁵⁴¹ Así lo llama el emblemista Vaenius como recuerda M. Praz, *op.cit.*, pág.153.

⁵⁴² Gustavo Correa, “El conceptismo sagrado en los *Conceptos Espirituales* de Alonso de Ledesma”, *Thesaurus*, XXX (1975), págs. 49-80; M. D'Ors, *op.cit.*, págs. 185-280; Fernando Lázaro Carreter en “Sobre la dificultad conceptista”, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974, págs. 13-43.

Ledesma, pues no hay duda de que el título de sus tres libros, como los muchos poemas que en sus páginas diseminó con el nombre de concepto, lleva a estudiarla teniendo en perspectiva lo que significó para el siglo XVII la palabra concepto.

El marbete que eligió Ledesma para alguno de sus libros y poemas lo lucían otras muchas obras del mismo siglo que trataban temática religiosa. En uno de estos libros religiosos y conceptuosos, el cancionero *Conceptos de divina poesía* de 1599, su autor, Lucas Rodríguez, publicó, anónimos, varios textos del divino poeta. Según Moñino, el título de este cancionero de 1599 influyó en el nombre que Ledesma quiso dar a sus tres primeros libros⁵⁴³. Sin embargo, la palabra concepto en la obra de Ledesma no es sólo un verbo fortuito con el que nombrar un conjunto de poemas, y para hablar de su significado en estos jeroglíficos que más tarde bautizaría así, como conceptos, no podemos sino referirnos al *Arte de agudeza e ingenio* de Gracián. Pues, el jesuita aragonés en su tratado definirá concepto, buscará las causas de la agudeza, y clasificará conceptos y agudezas al igual que la retórica había separado los diferentes tropos, ya que su *Arte de ingenio* pretende ser eso, un “arte”⁵⁴⁴ que intenta encontrar medida y concierto a lo que hasta entonces sólo era conocido “a bulto”: la agudeza y el concepto⁵⁴⁵. Así lo explica en su Discurso II (“Esencia de la agudeza ilustrada”):

Si el percibir la agudeza acredita de águila, el producirla empeñará en ángel; empleo de querubines y elevación de hombres, que nos remonta a extravagante jerarquía.

⁵⁴³ A. Rodríguez Moñino dice que no hay duda que colaboró en tal cancionero con un villancico a S. Bernardo, un soneto a S. Jerónimo y unas redondillas a S. Sebastián, A. Rodríguez Moñino, *op. cit.*, pág. 113.

⁵⁴⁴ La definición que da Covarrubias creo que encaja bien con las pretensiones de Gracián: “*Latine ars, quae sic definitur: Ars est recta ratio rerum faciendarum*; y así toda cosa que no lleva su orden, razón y concierto, deximos que está hecha sin arte.” Cov., *Tes.*

⁵⁴⁵ “Gracián habla indistintamente en su obra de concepto y agudeza, pues el concepto surge de un acto ingenioso, causa principal de la agudeza”, Emilio Hidalgo-Serna, “Origen y causas de la agudeza: necesaria revisión de conceptismo español”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, 1989, págs. 477-478.

Es este ser uno de aquellos que son más conocidos a bulto, y menos a precisión; déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto, estímeseme cualquiera descripción; lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto.⁵⁴⁶

Habiendo declarado el asunto de su arte, Gracián pasa a definir concepto como “un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”⁵⁴⁷. La archicomentada definición de Gracián la aplicó M. D’Ors a uno de los poemas del divino Ledesma, en concreto al jeroglífico III del *Discurso*, donde se exprime la correspondencia entre “las ideas completas” de “San Pedro abandonó la malla (de pesca) para seguir a Cristo- san Ignacio abandonó la malla (de soldado) por la misma razón”⁵⁴⁸. Pero en esta lectura del *Discurso*, el dilucidar los tipos de conceptos y agudezas que utiliza el divino Ledesma⁵⁴⁹ me parece más interesante que solapar la definición de concepto a cada uno de los jeroglíficos. Así y aunque ello no nos acredite de águilas, quizá entendamos el porqué del marbete que quiso Ledesma para su obra y, lo que es más importante, comprendamos lo que pensaba Gracián sobre aquel género entonces tan en boga: la literatura emblemática.

Gracián, en su discurso III (“Variedad de la agudeza”), ensaya una clasificación de los tipos de agudeza. Entre la sublime variedad de la agudeza distingue la agudeza compuesta de la agudeza incompleja:

⁵⁴⁶ Baltasar Gracián, *op.cit.*, pág. 239.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, pág. 242.

⁵⁴⁸ M. D’Ors, *op.cit.*, pág.188.

⁵⁴⁹ Aunque el estudio que M. D’Ors hace de los conceptos en Ledesma es interesantísimo y nos ha ayudado a comprender muchos aspectos del lenguaje y estilo del divino poeta, D’Ors no lo hace desde la perspectiva de la *Agudeza*, pues la clasificación de los conceptos que ensaya es más bien una taxonomía de figuras retóricas; y ya sabemos por el propio Gracián que concepto y agudeza no es lo mismo que tropo: “Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus conceptos; pero contiéneselos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento” (B. Gracián, *op. cit.*, pág. 235). Esta advertencia que Gracián hace en el prólogo la va corroborando casi cada vez que explica un tipo de agudeza o concepto: “no tienen algunos por agudeza la semejanza pura, sino por una de las flores retóricas, pero no se puede negar, sino que es concepto y sutileza de la inventiva” (*Ibid. supra*, pág. 278). Muchos de los estudiosos de la *Agudeza* han señalado estas diferencias entre concepto y tropo, entre ellos:

Dividiráse adecuadamente en agudeza de artificio menor y de artificio mayor; quiero decir, incompleja y compuesta. La incompleja es un acto solo, pero con pluralidad de formalidades y de extremos...

...La agudeza compuesta consta de muchos actos y partes principales, si bien se unen en la moral y artificiosa trabazón de un discurso.⁵⁵⁰

A la agudeza compleja dedicará todo el Tratado II del *Arte*, allí explicará lo que ya adelantaba en esta primera definición; para la agudeza compuesta se necesitan dos cosas, la variedad de conceptos y la adecuada trabazón de éstos:

Dos cosas ennoblecen un compuesto conceptuoso: lo selecto de sus partes y lo primoroso de su unión.⁵⁵¹

Y subdivide la agudeza compuesta en otros dos tipos: el primero es el que se compone de conceptos incomplejos, el segundo es un compuesto por ficción⁵⁵².

Para explicar el segundo tipo de agudeza compuesta, es decir la agudeza compuesta por ficción, el mismo Gracián escribe una agudeza compuesta fingida. Así, en una no breve alegoría nos cuenta cómo la Verdad despreciada por la Mentira, que la desacredita por “grosera, desaliñada, desabrida y necia”, acude a la Agudeza y le pide su ayuda, la Agudeza le aconseja que se vista “al uso del mismo Engaño” y que se disfrace “con sus mismos arreos” pues así vencerá⁵⁵³.

Las vestiduras que usa la Verdad para vencer, aconsejada por la Agudeza, a la Mentira son varias: el apólogo, la parábola, la alegoría, metamorfosis, cuentos, comedias, novelas,

T. E. May, “An interpretation of Gracian’s agudeza y arte de ingenio”, *Hispanic Review*, 1948 (XVI), 275-300; y “Gracian’s idea of the concepto”, *Hispanic Review*, XVIII(1950), págs.15-41.

⁵⁵⁰ B. Gracián, ed. cit., págs. 246-247.

⁵⁵¹ *Ibid. supra*, pág. 462.

⁵⁵² *Ibid. supra*, pág. 463.

⁵⁵³ *Ibid. supra*, pág. 475.

diálogos, *emblemas*, *jeroglíficos*, *empresas*.⁵⁵⁴ Todas ellas se fundamentan en la semejanza⁵⁵⁵.

Gracián explica cada una de estas vestiduras que ciñen y realzan la Verdad, y por supuesto da su particular visión de lo que son los emblemas, jeroglíficos y empresas:

Corta esfera le parece a la fecunda invención la de palabras y de escritos cuando pide prestados a la pintura sus dibujos para expresar sus conceptos; que es otro linaje de aguda invención, y puede llamarse figurada, por jeroglíficos, emblemas y empresas. Fúndase también en la semejanza del sujeto figurado con el término que se pinta y substituye, y podemos llamar el figurante⁵⁵⁶.

Así pues, el *Discurso a la vida, muerte y milagros*...es un discurso de agudezas compuestas fingidas, ya que Ledesma se sirve de los jeroglíficos para vestir su particular Verdad sobre la vida del beato Ignacio. Pero, desnudemos a la Verdad de su artificio de palabras y pinturas, ya que Ledesma nos lo facilita especificándonosla, para que no nos confundamos al interpretar las semejanzas, al principio de cada jeroglífico: “A las armas de su ilustre familia, y a las de su sagrada religión”, “Al aserrarse la pierna, cuando soldado y a la penitencia que hizo cuando religioso”, “Al velar las armas en nuestra Señora de Monserrate, trocando la guerra temporal por la espiritual”...

Con estas locuciones encabezadas siempre por la preposición “a”, el divino poeta nos explica cuál es el sujeto figurado que ha de sustituir no sólo por las palabras⁵⁵⁷, sino también por la imagen, que es la que realmente hace diferente la agudeza figurada de los otros tipos de

⁵⁵⁴ El subrayado es mío.

⁵⁵⁵ *Ibid supra.*, pág. 478.

⁵⁵⁶ *Ibid. supra*, pág. 487. *Cfr. supra* (2.4.16) esta definición del género emblemático, con las definiciones que recogíamos de otros preceptistas y con la misma introducción que hace Salazar de los jeroglíficos de la justa.

⁵⁵⁷ Ledesma muy a menudo explica lo significado por sus semejanzas, si no es con estas locuciones encabezadas por la preposición “a”, que funcionan como un subtítulo, es mediante aclaraciones que hace al

agudeza compuesta fingida. Los figurantes de los que se sirve Ledesma en la hagiografía del beato Ignacio son variados y no siempre funcionan por semejanza con el sujeto figurado, aunque en la mayor parte de jeroglíficos sí, por ejemplo, entre otros: el jeroglífico VII hace corresponder “al resplandor que daba su rostro en vida” con “una linterna encendida echando gran resplandor”; el jeroglífico XV, “la visión que tuvo cerca de Roma, cuando el dijo Cristo N. S. : *Ego vobis, etc.*” con “una carta”; el jeroglífico XXIII, “la sentencia que tuvo contra un hereje” con “una piedra de toque”.

Este modo de crear semejanzas mediante la escritura y dibujo de sus jeroglíficos, recuerda al que Ledesma utiliza en sus poemas no figurados. También en estos poemas sin imagen, el divino especifica las equivalencias, sólo que en vez de la imagen esbozada por las palabras “pintóse” o “píntase”, nos encontramos con un gráfico “en metáfora de”: “Al nacimiento. En metáfora de una mina de Indias”⁵⁵⁸, “Al Santísimo Sacramento. En metáfora de medicina”⁵⁵⁹, “A Santo Tome Apóstol. En metáfora de una moneda”⁵⁶⁰. Incluso en sus primeros jeroglíficos, los recogidos en su primera parte de los *Conceptos espirituales*, bajo el título “Hieroglíficos a Christo Nuestro Señor, y a su Madre, a santos particulares, y a los fundadores de las órdenes”⁵⁶¹, aparece la misma explicación “En metáforas diversas”, ya que para el insólito género de los jeroglíficos, Ledesma emplea el mismo método que para la escritura de sus romances, décimas, villancicos...etc.: metáforas que son imágenes, imágenes que trazan semejanzas⁵⁶².

margen de sus poemas, como bien explicó F. Lázaro Carreter, art.cit., págs. 20 y 21, y en lo que D’ Ors profundiza, M. D’Ors, *op.cit.*, 198-201.

⁵⁵⁸ A. de Ledesma, ed. cit., I, págs. 55-56.

⁵⁵⁹ *Ibid. supra*, págs. 169-170.

⁵⁶⁰ *Ibid. supra*, pág. 288.

⁵⁶¹ *Ibid supra*, pág. 376.

⁵⁶² J. Gállego en *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, hablando de los *Conceptos espirituales*, dice: “el libro no va ilustrado por economía; pero tampoco lo necesita, pues las descripciones de

Por otra parte, el divino poeta repite motivos y equivalencias: los poemas no figurados dibujan con sus objetos de la cotidianidad, verdades espirituales⁵⁶³, y los poemas necesitados de pinturas recitan con éstas, los mismos objetos, las mismas verdades. Ya hemos citado algunos: la metáfora de la mina es igual que el “Pintóse un cerro alto con el color, y señales, que tiene los lugares, donde hay minas” del jeroglífico XXI, y que el “Pintóse dos cerros, en el uno dice Potosí, y por letra *Ferreum*, y en el otro Guipuzcoa, y por letra *Aureum*” del jeroglífico XXVII; la metáfora de la moneda es muy similar al “Pintóse una moneda con las armas de Jesús y el reverso, con el rostro de Ignacio” del jeroglífico XXXIII. Pero también hay otros ya apuntados en los versos sin imagen de ese primer libro de *Conceptos Espirituales*: la letra de cambio⁵⁶⁴ como en el jeroglífico XVI, la guerra⁵⁶⁵ como en el XXVI, el papel⁵⁶⁶ como en el IX, la lámpara⁵⁶⁷ como en el VIII, el pastor⁵⁶⁸ como en el XI.

Muchas veces, varios jeroglíficos se enraciman para explicar una misma Verdad, deteniendo el discurso narrativo de la hagiografía del patriarca. Sucede cuando el poeta

Ledesma son tan gráficas que van a permitir a los pintores, más o menos improvisados, de fiestas y conventos, decorar claustros y capillas con una infinidad de jeroglíficos, a cuál más disparatado”, J. Gállego, *op.cit.*, pág. 99. En su libro *Epigramas y hieroglíficos a la vida de Christo y festividades...*, el coloquio entre el río Eresma y la Fama es una muestra más de esa “graficidad” presente en la obra de Ledesma, pues río Eresma predica las imágenes de la historia de Segovia, dibujadas en su cueva: “Entra en mi cueva veràs/ su historia en papel de piedra,/ de bulto porque la goces;/escrita, porque la leas.” y la Fama lee el supuesto epigrama que explica estas imágenes: “Aunque ha siglos que la sé,/ la memoria me refresca,/ mostrándome sus figuras,/ que yo leeré sus tarjetas” (f. 69 r.). Es cierto, en muchos de los poemas de Ledesma apenas hay un pequeñísimo paso del verbo a la imagen, algo que debió percibir Vaenius pues lo eligió como ingenioso escritor del texto español que acompañaría los dibujos de su libro: *Amoris divini Emblemata*, sobre la letra que compuso el divino para la ocasión tratan: M. Praz, *op.cit.*, pág. 153 y Selig, “Poesías olvidadas de Alonso de Ledesma”, *Bulletin Hispanique*, págs. 191-199. Este último estudioso recoge los epigramas de Ledesma, como también M. D’Ors en *op.cit.*, págs. 380-388.

⁵⁶³ Todos los estudiosos, que se han acercado a la obra de Ledesma, han observado su propensión a explicar mediante metáforas extraídas de la realidad, a veces la más ínfima como el motivo del vómito para santo Tomás, las verdades espirituales, G. Correa, *art.cit.*; J. Gállego, *op.cit.*; y M. Praz, *op.cit.*. M. D’Ors realiza una completa lista de los motivos empleados en sus poemas, M. D’Ors, *op.cit.*, págs. 153-183, muchos de ellos relacionados con su biografía.

⁵⁶⁴ A. de Ledesma, ed. cit., I, págs. 290-291.

⁵⁶⁵ *Ibid. supra*, págs. 58-61.

⁵⁶⁶ *Ibid. supra*, pág. 299-230.

⁵⁶⁷ *Ibid. supra*, pág. 277-288.

⁵⁶⁸ *Ibid. supra*, págs. 358-360.

decide incidir en algún episodio que le interesa, por ejemplo en los jeroglíficos dedicados “A la visión, que tuvo oyendo misa, do vio a Cristo en la hostia”, donde subraya su preocupación por el misterio de la consagración. Ledesma, entonces, introduce la imagen, lema y epigrama mediante la locución: “Al mismo propósito”, con la que va atando una sarta de imágenes, así “A la visión...” es representado por “un Agnus guarnecido”, “un cerro alto con el color y las señales que tiene los lugares donde hay minas”, y “una cama de brocado y un brazo abriendo sus cortinas”. Esta estructura, que enracima imágenes, es la misma que Ledesma utiliza para escribir muchos poemas sin imagen, que siempre subtitula “En metáforas diversas”, el más famoso de todos es el dedicado a la Cruz que es báculo, carroza, arado...etc.

Entre estos jeroglíficos que se ensartan y también entre los que, solitarios, avanzan la curiosa biografía del beato, hay imágenes que nacen por sinécdoque —que no deja de ser también semejanza—. Los objetos de estas imágenes nacidas de la sinécdoque se dibujan sostenidos por brazos al igual que en las empresas: “Pintóse dos brazos, uno con una cota de malla y otro con una red” del jeroglífico IV, y, como en el jeroglífico IV, oponiéndose unos a otros: la cota de malla a la red; y también el cilicio y el rosario, al cosolette y la celada (III); las dos recetas, una que dice “*Salus*”, otra “*Castitas*”(V).

Aunque, a diferencia del culto Tirleti, el agudo Ledesma prefiere encontrar imágenes y epigramas en lo cotidiano, alguno de los jeroglíficos del *Discurso*...no se fundamenta “en la semejanza natural, sino en la acomodación de alguna historia plausible”⁵⁶⁹, en concreto dos: el jeroglífico X, que pinta “A la resurrección de un desesperado, que se había ahorcado” con “Una leona bramando sobre un mal formado hijuelo”, historia entresacada de los

⁵⁶⁹ B. Gracián hace una división entre: emblemas, jeroglíficos y empresas, aunque no los delimita muy claramente, quizá por que es difícil hacerlo y la percepción de sus diferencias sólo puede hacerse “de bulto”. Así, al hablar de las empresas dice: “Hállase en las empresas mucha variedad, y esencial: porque unas se forman por jeroglífico...” (B. Gracián, ed. cit.,pág. 487). Dentro de la agudeza figurada, el subgénero en el que más se

Hieroglyphica de Horapolo⁵⁷⁰; y el jeroglífico XII, que para “el éxtasis de ocho días, que tuvo en Manresa”, esboza a “Hércules levantando de la tierra a Anteón”, motivo que Ledesma trae de la mitología greco-latina. Pocas veces⁵⁷¹, como hemos señalado, el divino se inspira en estas “historias plausibles”, y cuando saca a colación alguna fábula mitológica o alguna de las fantasías del Horapolo o del Pierio Valeriano, no parece haberlas extraído directamente de sus fuentes sino del acerbo adquirido al contemplar tantas fiestas y tanta poesía insólita, al trasladar y tal vez robar los abundantes versos que pendían de las colgaduras, y al escuchar los infinitos metros que también contaban esas curiosas “historias plausibles”. Pues todos los motivos que, en la obra de Ledesma, se alejan de lo cotidiano, eran tópicos habituales para las fiestas; así el mito del hijo de la Tierra se repite en múltiples ocasiones a lo largo de nuestra relación, y siempre para expresar la superioridad del alma del beato Ignacio sobre su cuerpo y sobre todo aquello que perteneciera a la tierra y no al cielo. Estas “historias plausibles” pierden, además, toda su solemnidad en los pegadizos epigramas de Ledesma, su métrica de arte menor, sus fáciles palabras, su sintaxis limpia y sus equívocos, que a veces suscitan la risa, hacen que la Verdad, así vestida, sea más que nada dulce⁵⁷².

extiende es el de las empresas, de las cuales algunas dice que se fundamentan en la acomodación de alguna historia bien real o mitológica (*ibid. supra, op.cit.*, pág. 488).

⁵⁷⁰ “*Quomodo Mulierem semel tantum enixam. Mulierem, quae semel tantum peperit cum uolunt significare, leoaenam pingunt, haec enim non concipit secundo.*”, Orus Apollo, *De Hieroglyphicis notis*, Lvgdvni, Apud Seb. Gryphium, 1542, págs. 39- 40. J. M. González de Zárate, traduce el jeroglífico y además añade como en el *Fisiólogo* se explica que la leona alumbró muerto a su cachorro y lo cuida durante tres días, hasta que al tercero llega su padre, exhala su aliento sobre la faz del cachorro y lo resucita, Horapolo, ed.cit., págs. 308- 309.

⁵⁷¹ Por ejemplo en el jeroglífico dedicado a S. Bartolomé, de la primera parte de los *Conceptos espirituales* aparece “vna culebra que va dexando el pellejo sobre vna piedra”, A. Ledesma, *op.cit.*, I, pág. 382; imagen de la que trataremos en uno de los emblemas del culto Tirletti, *vid. infra* el comentario que hacemos de sus fuentes en 3.2.3. No obstante, en su libro *Epigramas y hieroglíficos a la vida de Christo, Festividades de nuestra Señora...*, los motivos procedentes de la emblemática abundan más, aunque Ledesma siempre escoge aquellas imágenes más conocidas y, desde luego, las despoja de su carácter culto; así, en este librito pinta: el rocío del cielo (f. 3r.), el Fénix (f. 18v.), Ícaro (f. 33r.), la grulla con la piedra (f. 33 r.), los dos Cupidos “uno con venda y otro sin ella” (58 v.).

⁵⁷² Muchas veces la lectura de los poemas de Ledesma suscita una risa fácil, no hay que olvidar, en este sentido, sus *Enigmas de honesta recreación* en los que, como señala M. Praz, se enseña moral y verdades religiosas bajo la apariencia de “burlas y juegos”, “juntando lo dulce con lo provechoso”. Y, a propósito de las



23. Sebastián de Covarrubias, *Emblematum Moraliū*, Agrigenti, 1601

En su exégesis de la agudeza compuesta por ficción y figurada, Gracián también nos habla del mote o letra, es decir, todo aquello que no es pintura: “El mote es alma de la pintura, siempre ha de incluir agudeza”, y saca a colación una empresa cuya “alma” se adorna de la “primorosa equivocación”⁵⁷³. Ya anotamos, al principio de esta cala, como Gracián había renombrado a Ledesma y que en su discurso XXXIII, que trata “De los ingeniosos equívocos”, el agudo aragonés había notado que obras del divino Ledesma eran “un equívoco continuado”⁵⁷⁴.

El *Discurso en jeroglíficos*...no es menos, y las almas, que acompañan a esas pinturas colmadas de semejanzas, se realzan con el artificio de la equivocación, equivocación que siempre favorece “a la alabanza” del beato, y nunca se usa para “terciar a la malicia y torcer el sentido”.⁵⁷⁵ Para Gracián, la “primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar alguna palabra que tenga dos

curiosas metáforas que Ledesma utiliza en su obra, el estudioso señala que fue una idea muy difundida en el siglo XVII que tales bromas poéticas eran una ayuda de la fe. Mario Praz, *op.cit.*, págs. 155 y 158.

⁵⁷³ Gracián se refiere a las empresas aunque creo que, como en lo referente a la “acomodación de alguna historia plausible”, se puede aplicar a cualquier género perteneciente a la emblemática. B. Gracián, ed. cit., pág. 488.

⁵⁷⁴ *Vid. supra.*

⁵⁷⁵ De hecho B. Gracián pone a Ledesma, como ejemplo de utilización del equívoco para la alabanza. B. Gracián, ed. cit., pág. 397.

significaciones, de modo que deje en duda lo que quiso decir”⁵⁷⁶, así entre nuestros jeroglíficos encontramos: “saco” (V), que se escinde en dos significaciones, saqueo y arpillería; “cuerpo”(IX), en parte del hombre opuesta al alma y grueso; “parto” (XV), en salgo y reparto; “compañía” (XV y XXV), en la religión fundada por el beato Ignacio y camaradería, y entre la religión fundada por el beato, junto con unidad de infantería; “hombre”(XV), en persona y misterio de la encarnación; “batería”(XXVI), en combatiera y artillería; “yerro” (XXVII), en metal y equivocación, pecado.

En alguno de los versos que guardan estos vocablos de dos luces, el divino repite “la palabra equívoca, exprimiendo en la una la una significación, y la otra en la otra”⁵⁷⁷:

Yo parto con Dios y hombre
y *parto* bien a fe mía,
pues tomo la Compañía,
y le dejo a Dios el nombre. (XV)

Oro del Perú se tray,
en cuyas minas se cría,
y Vizcaya nos envía,
hierro, que en las suyas hay...
el oro nace en Vizcaya,
y es bien, que a las Indias vaya,
a sacar *yerro* de allá. (XXVII)

⁵⁷⁶ *Ibid. supra*, pág. 396.

⁵⁷⁷ *Ibid. supra*, pág. 397.

“Otros versos nos explican “la preñez de la dicción”⁵⁷⁸:

Al dar sus vestidos a un pobre y ponerse un saco de sayal.

Si es despojo de enemigo
muy como soldado andáis,
pues al cuerpo *saco* dais. (V)

Muchos, como en el anterior ejemplo, dicen “correspondencia con alguna de las circunstancias o adjuntos del sujeto”⁵⁷⁹. A veces, la “primorosa equivocación” se extiende más allá de una palabra o vocablo, y alcanza toda una expresión, es entonces cuando Ledesma pone en juego frases hechas, a veces irreverentes, y sesudos dogmas de fe⁵⁸⁰, desatando una risa fácil:

Yo parto con Dios y hombre,
y parto bien a fe mía...(XV)

donde se está refiriendo al misterio de la encarnación y por eso nos dice que es “a fe mía”, o:

...sólo que dejastes vos
la malla de soldadesca,
y Pedro la malla de pesca;
mas todo es uno, por Dios. (IV)

en el que con la interjección “por Dios”, referida al “todo es uno”, hace una alusión al misterio de la trinidad.

⁵⁷⁸ *Ibid. supra*, pág. 399.

⁵⁷⁹ *Ibid. supra*, pág. 397.

⁵⁸⁰ De este tipo de dilogía, habla M. D’Ors en *op.cit.*, págs. 249-252.

Pero no sólo de equívocos se adornan las letras de los jeroglíficos del *Discurso*, pues otros conceptos campean en estos poemas con imagen, y se traban entre ellos y con la semejanza, para formar nuevas agudezas compuestas, de aquéllas que Gracián nos decía compuestas por conceptos simples⁵⁸¹.

Es indudable que, para Baltasar Gracián, en los emblemas, jeroglíficos y empresas cualquier forma de agudeza y cualquier concepto podía tener cabida, pues aunque de manera directa solamente había explicado los motes que guardaban los ingeniosos equívocos, a lo largo de todo su *Arte* saca a colación jeroglíficos, emblemas y empresas, y hace una clara alabanza a Alciato y sus *emblemata*. El agudo aragonés no deja de mentar al jurisconsulto y de poner sus epigramas, imágenes y lemas como ejemplos de muchos de los conceptos que en su *Arte* escruta; y eso, a pesar de que el mismo Baltasar Gracián nos había dicho en el prólogo, que frecuentaba los españoles porque la agudeza prevalecía en ellos⁵⁸². El *Arte de ingenio* se convierte así en una preciosa guía con la que conducirnos por los dísticos y dibujos de Alciato, y también en un socorrido método con el que encontrar las agudezas que nuestro Ledesma deja caer en los motes del *Discurso*.

Algunas de estas agudezas tienen que ver con la ya estudiada del equívoco, como la agudeza nominal: “Es como hidra bocal una dicción, pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o la trastuecan de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de

⁵⁸¹ Recordemos la primera subdivisión de la agudeza compuesta: aquélla que se compone de conceptos simples y la compuesta por ficción. *Vid. supra*.

⁵⁸² B. Gracián, *op.cit.*, 236. La afición que B. Gracián manifiesta hacia el género emblemático ha sido estudiada por Karl – Ludwig Seling, quien dedica el cap. VII de su libro (Karl – Ludwig Seling, *Studies on Alciato in Spain*, N. York, Garland Publishing, 1990, págs. 11-129) a trazar la relación entre la obra del agudo aragonés y los *emblemata* del jurisconsulto. En dicho capítulo Seling recoge varias citas de *El Criticón*, *El Discreto*, *El Héroe*, y del mismo *Arte*, en las cuales se hace evidente la huella de Alciato; no obstante, Seling atribuye el interés de Gracián hacia la literatura emblemática, a la influencia de Lastanosa. Sin embargo, más pudo pesar el que Gracián perteneciera a la Compañía de Jesús, orden aficionada a la creación de emblemas, jeroglíficos y empresas (*vid. infra* 3.2.1) y que, incluso, introdujo el género emblemático en sus programas pedagógicos, G. R. Dimler, “Humanism and the Rise...”, art. cit.; nosotros hemos recogido algunas de las referencias que se hacen al género emblemático en las *rationes* (*vid. supra* 2.5.2).

cada acento un concepto”⁵⁸³. Así, en el jeroglífico XIII, nos encontramos con la agudeza nominal que surge del mismo nombre del beato :

Al mismo propósito⁵⁸⁴ aludiendo al nombre de Ignacio,

Ignatio, id est actio ignis.

Pintóse una llama de fuego en el aire. *Fulgebunt iusti,*

et tamquam scintillae discurrent. Sapient. 3.

No te parezca violento

el subir desta manera,

que es fuego y se va a su esfera. (XIII)

Alonso de Ledesma exprime las nuevas bocas nacidas de esa hidra ya familiar para nosotros, y hace corresponder los nombres surgidos: “*Ignis*” y “*actio*”, sus causas, efectos y propiedades —“*fulgebunt*”, “*discurrent*”, “el subir...a su esfera”—, con la cosa denominada: el éxtasis que Ignacio tuvo en Manresa⁵⁸⁵. El epigrama termina con una ponderación, que hace más sutil esta agudeza nominal: “que es fuego y va a su esfera”⁵⁸⁶.

Muy próxima a la agudeza nominal, está “la agudeza por paranomasia, retruécano y jugar con el vocablo”, la más popular de las agudezas crea aquellos conceptos, cuyo artificio consiste “en trocar alguna letra o sílaba de la palabra, o nombre, para sacarla a otra significación, ya en encomio, ya en sátira”⁵⁸⁷. Uno de los jeroglíficos, el XVI, se articula además de por la agudeza de la semejanza, en el artificio de trocar una letra:

⁵⁸³ *Ibid. supra*, pág. 390.

⁵⁸⁴ Se refiere al propósito del jeroglífico XII: “Al éxtasis de ocho días, que tuvo en Manresa”.

⁵⁸⁵ “Alcanza el nombre su conveniencia y correlación con la cesa denominada y con sus adyacentes, no menos que con las causas, efectos y propiedades con el mismo sujeto, y entre sí.”, B. Gracián, ed. cit., pág. 389.

⁵⁸⁶ “El nombre ocasiona reparos y ponderaciones misteriosas”, *ibid. supra*, pág. 388.

⁵⁸⁷ *Ibid. supra*, pág. 398.

**A la confianza desta promesa y al año de la fundación
de la Compañía de Jesús.**

Pintóse una letra de cambio, y en ella escrito JESÚS,
y siete de setiembre de 1540, a letra vista. *Similis est
dilectus meus caprae, hinnuloque cervorum. Cant.2.*

Corço le llama la esposa,
y si sobre corço va,
mirad si se aceptara.

Si he transcrito el texto tal y como viene en el impreso y no he modernizado las sibilantes de “corço”, es porque la escritura deliberadamente arcaica y equivocada⁵⁸⁸, que de ellas hace el poeta segoviano, le sirve para jugar con los significados de “corzo”, al que se refiere la cita bíblica, y “corso”, sobre el que se funda la semejanza de la imagen.

Otra agudeza, que se fundamenta en estos artificios, es la del epigrama XXIII: “...y aunque lejos dél oyóla”, en la que el vocablo se escinde y queda la significación en ambas partes⁵⁸⁹: “dél” y “oyóla”, forman juntos “Loyola”.

También se pueden espigar en estos jeroglíficos del *Discurso*, aquellos “monstruos de la verdad” que son las paradojas⁵⁹⁰: “...El capitán con quien vais,/ por *velaros se desvela..*”(III), “A Pedro habéis imitado/ en dignidad y en alteza/, pues *aunque pies sois cabeza/* de otro nuevo Apostolado” (IV). Ambas paradojas nacen de una improporci3n: en la

⁵⁸⁸ En el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias ya se escribe “corzo”, en vez de “corço” para gamo, forma que documenta Martín Alonso en su *Diccionario medieval español*, I, para la Edad Media como derivado del latín vulgar *curti3s*. En cambio, “corso”, según J. Corominas y J.A. Pascual en el *Diccionario etimológico castellano e hispánico*, procede del italiano “corso” o del bajo latín “cursus” quizá por conducto del catalán “cors”.

⁵⁸⁹ Baltasar Gracián, *op.cit.*, pág. 394.

⁵⁹⁰ B. Gracián trata de esta agudeza en el *Discurso XXII*, *ibid. supra*, págs. 338-345.

primera, se oponen los efectos del mismo sujeto, pues el capitán Jesús vela y a la vez, se desvela; en la segunda los atributos del sujeto —Pedro o Ignacio—, ya que ambos son al mismo tiempo pies y cabeza.

En esta última paradoja, hemos visto como el sujeto Ignacio se identificaba con S. Pedro por los atributos, el mote continúa con tal identificación:

Hasta en lo que habéis dejado,
os parecistes los dos,
solo que dejastes vos
la malla de soldadesca,
y Pedro, malla de pesca;
mas todo es uno, por Dios.

Se trata de una agudeza por paridad conceptuosa, de la que Baltasar Gracián en el Discurso XIV explica: “Este es el cuarto orden de conceptos, que se funda también en el careo del sujeto con algún término: no ya por semejanza, sino por paridad. Desta paralela combinación salen las comparaciones o disparidades conceptuosas, de tan grande artificio, que pueden ladearse con la más agradable sutileza”⁵⁹¹. Ahora bien, para que la comparación encierre agudeza debe basarse “en alguna circunstancia especial entre los dos términos paralelos”⁵⁹². Al careo entre el beato Ignacio y S. Pedro, han dado pie dos circunstancias especiales: la primera además encierra una paradoja, como ya hemos explicado, lo que la hace más sutil; la segunda se resuelve en una contrariedad: aunque los dos dejan una malla, la de Ignacio es de soldadesca y la de S. Pedro es de pesca.

⁵⁹¹ *Ibid. supra*, pág. 298.

⁵⁹² A veces, al leer el *Arte de agudeza*, parece que ésta se fundamente en esas “circunstancias especiales” sin las cuales se queda en mera figura retórica. *ibid. supra*, pág. 298.

La agudeza por paridad entre el beato Ignacio y S. Pedro se repite en otro epigrama (XXXI) donde también se entretajan conformidad y contrariedad, haciendo una labor “muy conceptuosa”⁵⁹³:

Ambos sanáis con la sombra,

Pedro con la natural

y vos con la artificial.

Uno de los conceptos que Gracián juzga más agradable es la ingeniosa transposición: “Consiste su artificio en transformar el objeto y convertirlo en lo contrario de lo que parece”⁵⁹⁴. Para formar una artificiosa transposición, a veces basta con la “cadencia del nombre”⁵⁹⁵, como ocurre en el jeroglífico XXVIII⁵⁹⁶, en el que se transpone el comercio real entre el Perú y Vizcaya —Perú envía oro y Vizcaya, hierro—, por un comercio sobrenatural —Vizcaya envía el oro de la fe católica pues allí nació Ignacio y así saca el yerro de Perú—, la transposición se origina por el equívoco entre “hierro” y “yerro”.

A menudo, no sólo en estos jeroglíficos que nos ocupan, sino a lo largo de toda su obra, el divino Ledesma nos deleita con versos colmados de argumentos conceptuosos, argumentos que, según el agudo aragonés, difieren de los dialécticos y retóricos porque en ellos reina la belleza⁵⁹⁷. Así, el *Discurso en jeroglíficos* casi comienza con uno de estos bellos

⁵⁹³ B. Gracián dice de la paridad: “Comúnmente se suele mezclar en la paridad algo de antítesis y oposición, que hace el careo más gracioso; vanse entretajiendo la conformidad y la contrariedad, y hacen una labor muy conceptuosa”, *Ibid. supra*, pág. 303.

⁵⁹⁴ *Ibid. supra*, pág. 313.

⁵⁹⁵ *Ibid. supra*, pág. 314.

⁵⁹⁶ *Vid. supra*.

⁵⁹⁷ *Ibid. supra*, pág. 412.

argumentos, el cual se fundamenta en la contraposición de dos tiempos con un mismo sujeto⁵⁹⁸ —Ignacio en el pasado e Ignacio después de su conversión—:

Si los martirios, que os dan,
sufrés con pecho robusto,
no más de por calzar justo,
y ser de cuerpo galán.

Para conseguir la palma
del premio, que pretendéis,
¿qué dolor perdonaréis,
ya que sois galán del alma?. (II)

Se puede también argüir, entre otros razonamientos, por la paridad de un efecto⁵⁹⁹:

Si va un Jesús en cualquiera
y Dios es fuego de alquitrán,
qué reino no encenderán
con fuego de tal esfera. (XXVIII)

⁵⁹⁸ *Ibid. supra*, pág. 413.

⁵⁹⁹ *Ibid. supra*, pág. 415.

Otras son las agudezas que se leen en el *Discurso* como la “artificiosa distribución”, cuyo artificio consiste en “repartir a dos términos su empleo, su perfección, su circunstancia con agradable alternación”⁶⁰⁰:

Éste y yo nos abramos
en medio de tal rigor,
el de invidia y yo de amor.(XIV)

Hoy el contraste de Roma,
toca en su piedra divina
cuál es falsa, cuál es fina. (XXIII)

O las ponderaciones por epifonema, que consisten en “un encarecimiento, no hiperbólico, sino con mucho fundamento en lo que se va ponderando”⁶⁰¹, así el jeroglífico III, que nombrábamos a propósito de la paradoja, termina con una de estos encarecidos juicios:

...estad para siempre en vela,
y no un día natural,
que en la guerra espiritual
hasta la muerte se vela. (III)

Sin embargo, aunque discernir todas las agudezas que el divino poeta utiliza en el *Discurso* no sería tan arduo como “medir la perenidad de una fuente y querer contar sus

⁶⁰⁰ *Ibid. supra*, pág. 455.

⁶⁰¹ *Ibid. supra*, pág. 457.

gotas”⁶⁰², terminaremos con un concepto que Ledesma, al igual que otros muchos autores de emblemas, utiliza en todos los jeroglíficos de esta hagiografía en imágenes; se trata de “los conceptos por acomodación del verso antiguo, de algún texto o autoridad”⁶⁰³.

Pues si hay una literatura que se sirva de este concepto, es la emblemática y en concreto la que se llama a sí misma, jeroglífica. De hecho, a lo largo del que pretende ser el primer estudio preciso y completo de este particular género, los *Hyeroglyphica sive de sacris aegyptiorvm aliarvmqve gentivm literis* de Pierio Valeriano⁶⁰⁴, la erudición copa y satura en un ir y venir de autores sacros y profanos, y en una curiosa reinterpretación de los mismos. Los lemas que son citas se sucederán también en la producción de aquella poesía figurada, que sigue la escritura desentrañada por el inspirado de las Piérides.

Nuestro Ledesma no podía ser menos y, para la confección de sus lemas, recurre a la *Biblia* excepto en uno de los jeroglíficos, el IX, cuya autoridad es el Papa Gregorio Magno⁶⁰⁵. Pertenecen, pues, todas las citas del *Discurso* a las letras sagradas ya que, tal y como había advertido Gracián, a lo grave y lo decente ha de ajustarse la erudición sacra⁶⁰⁶, y nuestro *Discurso*, a pesar de sus jocosidades, conmemora la vida de un beato.

Para esta agudeza, según Gracián, se necesitan dos cosas: sutileza y erudición; la primera para tener abundantes textos a los que recurrir, la segunda para saberlos ajustar⁶⁰⁷. El divino Ledesma tiene la primera, la sutileza, pero a veces cojea de la segunda, la erudición, pues confunde capítulos y evangelistas, y dentro de una misma fuente, la *Biblia*, recurre a *loci*

⁶⁰² La imposibilidad de enumerar los conceptos la explica Gracián mediante esta semejanza. *Ibid. supra*, pág. 455.

⁶⁰³ Es el Discurso XXXIV, *ibid. supra*, pág. 402.

⁶⁰⁴ Pierio Valeriano, *op. cit.*

⁶⁰⁵ *Vid. infra* nota 1338 de la transcripción.

⁶⁰⁶ B. Gracián, ed. cit., pág. 404.

muy próximos. De la sutileza se servirá para acomodar las citas bíblicas, generalmente por las circunstancias del sujeto⁶⁰⁸, así entre otros:

A lo que padeció en una laguna de agua, por convertir a un pecador.

Pintóse un brazo meneando una cantimplora, enterrada en nieve.

Non timebit a frigoribus nivis. Prover. 31.

Aunque sea por Enero,

poned a enfriar a Ignacio

que se bebe así en palacio. (XVII)

Aunque también por alguna palabra que luego le da pie algún equívoco o paranomasia (XIII, XVI, XXVII).

3.1.3 Sales y ocurrencias.

Al leer el *Discurso* de Ledesma desde esa autoridad del concepto y la agudeza, que es el jesuita Gracián, hicimos varias veces alusión a la risa implícita en toda la obra del poeta segoviano, y más concretamente en nuestros jeroglíficos. Una risa fácil, que no nace tanto de desentrañar la sutileza, como de caer en el chiste de la facecia, de la gracia, del donaire, de la broma, de la ocurrencia, de la sal. Ledesma ya nos advierte desde el prólogo al *Discurso*, que va a jugar con las palabras y los trazos de estos jeroglíficos, pues si propio de los niños es jugar, él quiere hacerse niño ⁶⁰⁹y “como muchacho acudir al altar mayor a tomar la

⁶⁰⁷ *Ibid. supra*, pág. 402.

⁶⁰⁸ *Ibid. supra*, pág. 402.

⁶⁰⁹ Mario Praz que, ya hemos dicho, se fija en la importancia de la risa en la obra de Ledesma (*vid. supra*) y la relaciona con una de las corrientes de devoción del siglo XVII, la que veía en tales bromas poéticas una ayuda para la fe, pues en la lectura o creación de esos juegos uno se acercaba a Dios, haciéndose niño, tal y como Jesús había pedido. M. Praz, *op.cit.*, pág. 158.

campanilla de vuestras alabanzas, en tanto que los de la capilla real están cantando en el cielo: *Sanctus, sanctus, sanctus*” (f. 72 r.).

Toma entonces la agudeza otros matices y visos, y viste a la Verdad con urdimbres más ligeras: de jubones sencillos y calzones de lienzo, como diría nuestro Salazar. Así, Ledesma nunca procede por acumulación de conceptos: reparte una semejanza para cada jeroglífico, aísla las historias plausibles, y dosifica equívocos, paranomasias y agudezas nominales. A pesar de que el divino utilice las transposiciones, los argumentos conceptuosos y las ponderaciones por epifonema, los simplifica con un vocabulario fácil que, al igual que sus semejanzas, se solaza en el día a día, trascendiendo frases hechas y expresiones habituales. Su sintaxis también es clara, ni el hipérbaton violento ni los períodos interminables tienen cabida en estos epigramas, facilitando la comprensión de las agudezas que Ledesma desperdiga en estos jeroglíficos. Porque a Ledesma eso es lo que le interesa, que entiendan sus sales y facecias⁶¹⁰ en ese rápido recorrer, que la vista de su público haría por los trazos y letras de sus jeroglíficos encadenados en las paredes de la iglesia del colegio jesuita; pues entendiendo esas paradojas, que sazonan sus versos (el “todo es uno por Dios”, por ejemplo) y que sustituyen a las verdaderas del dogma, esos risueños espectadores se olvidan de hacerse incómodas y heterodoxas preguntas.

Quiere además, Alonso de Ledesma que los espectadores se introduzcan en las verdades de sus jeroglíficos y hace de los episodios de la vida del beato Ignacio, una presentación dramática con el uso casi exclusivo del tiempo presente, con deícticos que indican proximidad —“este bizarro español”, “este embrión”, “esta guerra”—, con adverbios

⁶¹⁰ Lázaro Carreter explica que estos procedimientos conceptistas no representan, en la obra de Ledesma, un muro insalvable sino más bien un leve obstáculo que le haga detenerse y salir regocijado del triunfo de su ingenio, F. Lázaro Carreter, art.cit, pág. 30. La pequeña dificultad y el regocijo de ese triunfo del ingenio son un medio más para que el mensaje, que Ledesma quiere transmitir, llegue al espectador de sus jeroglíficos.

como —“hoy”, “ya”, “aquí”—; y también con los abundantes apóstrofes dirigidos al patriarca:

Sin duda que es de alquitrán
tu fuego, divino amor,
pues en agua arde mejor. (XIX)

Sois divino zahorí,
pues veis debajo de tierra
el oro, que dentro encierra. (XXI)

O apelando a los propios lectores:

Corço le llama la esposa,
y si sobre el corço va,
mirad si se aceptará. (XVI)

Aunque sea por Enero,
poned a enfriar Ignacio
que así se bebe en palacio. (XVII)

Otras veces es el mismo beato el que toma la palabra:

Al mismo propósito.

Pintóse al demonio, y al B. Ignacio metidos
en el agua, echando llamas por la boca.

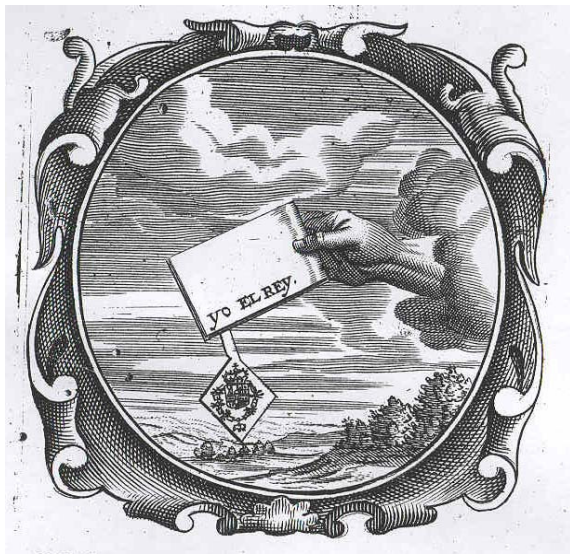
Éste y yo nos abramos
en medio de tal rigor,
el de invidia y yo de amor.(XVIII)

Al título que eligió para su sagrada religión.

Pintóse un brazo con una bandera y un Jesús por armas.

Yo soy capitán y guía
mas si gano la vitoria,
a Jesús se dé la gloria,
que es suya la Compañía. (XXVI)

E incluso entabla un diálogo a modo de los coloquios que tanto abundan en su *Segunda Parte de los Conceptos Espirituales*:



24. Engelgrave, *Lux Evangelica ...*, Ámsterdam, 1655

A la visión que tuvo cerca de Roma ...

Pintóse un brazo que da una carta a un caminante.

El Rey, mi señor me manda,

que escriba a Roma por vos,

tomad y partid con Dios.

Resp. Yo parto con Dios y hombre

y parto bien, a fe mía,

pues tomo la Compañía,

y le dejo a Dios el nombre.(XV)

Las agudezas, al fin, del divino Ledesma suenan como campanilla con el tintineo de sus versos octosilábicos, de sus estrofas sin pretensiones —tercerillas, redondillas, a lo más décimas— y de su rima consonante. Gracias a su “humilde” metro, también sería recordado en otro *Arte* que rebosa poesía insólita, pues Vivens en sus añadiduras al *Arte poética* del jesuita Juan Díaz de Rengifo, ejemplifica los pareados y tercetos, a su decir excelentes para la

composición de literatura emblemática, con dos poemas de Ledesma, y llama al divino:
“agudissimo Poeta Español”.⁶¹¹

⁶¹¹ Juan Díaz de Rengifo, *Arte poética española*, en la Imprenta de Maria Angela Martí, en la Plaza de San Jayme, 1759, pág. 299.

3.2 LA VIDA DEL GLORIOSO PATRIARCA S. IGNACIO DE LOYOLA EN CUARENTA EMBLEMAS DEL CULTO FELIPE TIRLETI

3.2.1 *El desconocido Padre Felipe Tirleti de la Compañía de Jesús.*

Si la memoria del divino y famoso Ledesma, autor de los anteriores jeroglíficos, permanece avalada tanto por el resto de su obra, como por las palabras de Lope, Cervantes y Baltasar Gracián; del desconocido P. Felipe Tirleti, no queda ningún recuerdo salvo el vestigio de estos cuarenta emblemas latinos que quiso ofrecer a su amado patriarca. Pues su nombre no aparece ni siquiera en los catálogos jesuitas: ni en el monumental Backer⁶¹², ni en el de anónimos y pseudónimos que elaborara Uriarte⁶¹³, y tampoco en el primerísimo de Ribadeneira⁶¹⁴. Así, lo único que sabemos del autor de esta *Vida en cuarenta emblemas* es que perteneció a la Compañía, engrosando así la abultada nómina de escritores jesuitas que se interesaron por este género que sumaba imágenes y palabras.⁶¹⁵

⁶¹² Auguste et Alois de Backer, *op.cit.*

⁶¹³ Uriarte, *op. cit.*

⁶¹⁴ Ribadeneira, *Catalogus illustrium...*, *op. cit.*

⁶¹⁵ El interés de los jesuitas por el género emblemático fue notado por M. Praz en *op. cit.*, págs. 196-225. A las entradas que M. Praz recoge, R. Dimler, S. J. añadió otras muchas, alcanzando la cifra de 400 libros, en una serie de artículos que intentan ordenar la bibliografía emblemática jesuita (R. Dimler, S. J., “Jesuit emblems: Implications for the index emblematicus”, *The European Emblem*, págs. 109-120; “A Bibliographical Survey of Jesuit Emblem Authors in German- Speaking Territories”, *AHSJ*, XLV (1976), págs. 129-138; “Jesuit Emblem Books in the Belgian Provinces of the Society (1587-1710)”, *AHSJ*, XLV (1976), págs. 377-387; “A Bibliographical Survey of Jesuit Emblem Authors in French Provinces 118-1726”, *AHSJ*, XLVII (1978), págs. 240-50); del mismo Dimler es el artículo, que mentamos al hablar de las *rationes* jesuita y que relaciona la pedagogía jesuita con el interés de la orden por el género emblemático, Dimler, “Humanism and the Rise...”, art. cit.. Otros estudios que versan sobre la importancia del cultivo de este género por parte de padres de la Compañía y sobre todo en el ámbito escolar: John Manning y Marc Van Vaecck, *The Jesuits and the Emblem Tradition (Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference, 18-23 August, 1996)*, Turnhout, Breapols, 1999. En cuanto a las letras hispánicas, casi todos los estudios que versan sobre literatura emblemática repiten la afición de la religión jesuita por este tipo de creaciones, incidiendo en diferentes aspectos, así R. de La Flor en *Lecturas de la imagen simbólica*, *op. cit.*, págs. 157-162, recaba en los ejercicios espirituales y su *compositio loci* como generadores de imágenes emblemáticas; idea ésta, en la que también incide Pedro F. Campa en “La génesis del libro de emblemas jesuita”, *Literatura Emblemática Hispánica (I Simposio*

Pero a pesar de que el P. Tirleti sea un desconocido, sus emblemas suscitan nuestro interés, ya que parecen enfrentarse a los jeroglíficos del famoso Ledesma, no sólo por el espacio físico donde estuvieron expuestos, sino también por su forma, por su lengua y, sobre todo, por sus imágenes, eruditísimas y opuestas, por tanto, a las metáforas de la cotidianidad del divino.

Unos y otros, los *hieroglyphica* del famoso y los *emblemata* del desconocido, representan dos extremos en la expresión de un mismo género⁶¹⁶, extremos que a menudo repiten lo ya escrito en la poesía sin imagen, como pudimos apreciar estudiando el *Discurso* de Ledesma, integrado en esa literatura “jocoseria”, que Salazar desviste en su teatro. Extremos que conviven en una misma celebración, llegando así a todo tipo de receptores, y alcanzando también cualquier nivel de creación.

3.2.2 Lengua y estructura de los cuarenta emblemas.

Tirleti conformó esta *Vida en emblemas*, fijándose sobre todo en los *emblemata* de Andrea Alciato, pues de ellos copió su estructura. Así, alumbrado por el jurisconsulto, el desconocido padre dividió cada uno de sus emblemas en imagen, epigrama y lema condensador, permitiéndose únicamente dos licencias: la repetición del lema entrelazado en los versos del epigrama; y una pequeña introducción, que venía a explicar el sentido de cada

Internacional, La Coruña, Septiembre 1994), Universidad de la Coruña, 1994, págs. 43-60. Más reciente es el artículo de A. Bernat Vistarini, “La emblemática de los jesuitas en España: Los libros de Lorenzo Ortiz y Francisco Garau”, *Emblemata Aurea (La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro)*, ed. R. Zafra y J.J. Azanza, Madrid, Akal, 2000, págs. 59-67. Una manifestación de este evidente interés que mostró la Compañía por los *emblemata* se puede observar al leer sus poéticas tanto en *El Cisne de Apolo*, que nace de un emblema de Alciato; como en el *Arte* de Gracián, que guarda la aguda teoría de la Verdad vestida; e incluso en el *Arte poética* de Rengifo, con sus referencias no sólo al emblema sino a otras formas del ingenio.

⁶¹⁶ Mario Praz señala estas dos tendencias en la utilización del emblema: por una parte, los emblemistas que se proponen establecer una forma de expresión que puedan comprender sólo unos pocos; por otra, la emblemática que trata de difundir ciertas verdades éticas y religiosas a través del aliciente de las imágenes, M. Praz, *op. cit.*, pág. 195.

uno de los esbozos y letras de su obrilla, y que recordaba al encabezamiento de los *Hieroglyphyca* de Horapolo⁶¹⁷.

Como huellas de los *emblemata* quedaron también en la *Vida* del jesuita, la lengua y el metro, ya que Tirleti no sólo eligió el latín para las letras de sus emblemas, sino que también decidió escribirlos en dísticos elegíacos, al igual que había hecho el jurisconsulto. Metro éste que vinculó, además, los poemas del desconocido padre con los epigramas escritos para los certámenes XI y XII de nuestra justa⁶¹⁸.

3.2.3 Fuentes de los cuarenta emblemas.

Pero Tirleti además de copiar la estructura, la lengua y el metro de los *emblemata*, rescató de aquel primer librito, el afán de erudición y el rico acopio de fuentes⁶¹⁹, en definitiva, aquellas “historias plausibles”, que apenas asomaban en los jeroglíficos de Ledesma. Así, el desconocido padre quiso para su *Vida...* vestiduras mucho menos sencillas y ligeras que las que el divino había elegido para sus *hieroglyphica*, y adornó los epigramas latinos y las imágenes desdibujadas de esta otra hagiografía con una profusión de *imitatio*, por la cual todo parece haber sido ya escrito, ya pintado, ya leído, ya contemplado...

Para conducir a los espectadores, por ese laberinto de referencias, Tirleti sólo dejó un hilo, aquél que por otro lado, quiso introducir con las mismas palabras con las que Horapolo abrió cada uno de sus *hieroglyphica*: el “para significar” o “para declarar” que se adelanta

⁶¹⁷ Muchos de los jeroglíficos de Horapolo se encabezan con un “*Quomodo...significant*” o simplemente “*Quomodo*”, así, por ejemplo, “*Quomodo nouam lunam significant*” (pág. 13) o “*Quomodo fortitudinem*” (pág. 14), Orus Apolo Niliacus, *op. cit.*

⁶¹⁸ Un vínculo que también es achacable a Alciato, pues gran parte de sus *emblemata* se inspiran en la *Antología Palatina*, Mario Praz señala que casi cincuenta de los doscientos veinte emblemas proceden de dicha antología (M. Praz, *op. cit.*, págs. 26 y 27), fuente también de los epitafios neolatinos (*vid. supra* 2.4.11).

⁶¹⁹ Alciato se inspira en antiguos historiadores, en Aulo Gelio, Plinio, Ateneo, Eliano, Estobeo, Pausanias; en apólogos y proverbios, en los jeroglíficos, y sobre todo en los epigramas de la *Antología Planudea*, M. Praz, *op. cit.*, pág. 26.

esbozos y poemas. Un hilo, que nos ciñe a la “Verdad” y a la biografía de Ignacio; un hilo, al que nos acogeremos para desvelar las cultas metáforas del desconocido padre, en ese juego al que deseamos ser invitados, casi como aquel tumultuoso gentío que con sus pasos “hojeó” esta nueva hagiografía imaginada.

Y ya que se trata de una hagiografía imaginada, trataremos de ilustrar, tanto aquel hilo ceñidor de la “Verdad”, que guarda notables similitudes con la serie de grabados que Rubens diseñó con motivo de la beatificación del patriarca⁶²⁰, como las “historias plausibles”, que muestran las metáforas con las que esa “Verdad” se viste; y así mismo, añadiremos otros trazos, que son posteriores a nuestra fiesta⁶²¹, pero que también nos sirven para divisar el salto que de la pretendida realidad a lo fingido, se produce en cada uno de estos cuarenta emblemas.

⁶²⁰ *Vita Beati P. Ignatii Loiolae...*, *op. cit.*

⁶²¹ Sobre todo del *Imago primi saeculi Societatis Iesv provincia Flandro-Belgica eivsdem societatis repraesentata*, Antverpiae, ex officina Pantiniana Balthasari Moreti, MDCXL, que curiosamente guarda algunos emblemas muy similares a los de Tirletti, sobre este libro nacido entre las celebraciones por el primer centenario de la Compañía, trata M. Praz en *op. cit.*, pág. 211-214.

EMBLEMA I

Redeunt Saturnia Regna.



25. Vita Beati P. Ignatii Loiolae, Roma, 1609

La vida del glorioso patriarca san Ignacio de Loyola en cuarenta emblemas se inicia con el nacimiento del mismo santo, nacimiento que es dibujado con los trazos de “una ave fénix renovada sobre un peñasco, encima de sus propias cenizas, y un sol a un lado”. La imagen del ave fénix es frecuente en la emblemática; en el libro de Horapolo encontramos dos jeroglíficos que versan sobre esta ave solitaria. El primero de ellos, “*Quomodo animam diu in uita durantem*”⁶²², relaciona a la mitológica ave con el sol. El segundo, “*Quomodo eum, qui sero a peregrinatione redeat*”⁶²³, tiene una mayor semejanza con nuestro emblema, pues, según Horapolo, cuando nace un ave fénix se produce una renovación de las cosas. Además, en la edición de Mercero (París, 1551), la ilustración que acompaña al texto de este segundo jeroglífico dibuja un ave, similar al águila, sobre un peñasco⁶²⁴.

⁶²² Orvs Apollo Niliacus, *op.cit.*, pág. 17.

⁶²³ *Ibid.*, pág. 18.

⁶²⁴ Horapolo, ed. cit., págs. 224 y 340.

Esta idea de renovación junto con la presencia del sol, al que no sólo alude la imagen sino también el epíteto “*delia*”⁶²⁵, aparece también en la explicación que del ave fénix ofrece Pierio Valeriano en sus *Hieroglyphica sive...*⁶²⁶, donde el ave significa: “*instauratio*”, y las diferentes formas de morir y de renacer del ave tienen lugar en “*Heliopolis*”; por otra parte, el ave fénix simbolizaba al sol por el brillo de sus plumas y porque era una sola, al igual que el sol. Una de estas formas de morir y renacer, que Valeriano atribuye a las *Metamorfosis* de Ovidio y que coincide con la versión clásica del mito, es la que el P. Tirleti aprovecha para “ilustrar” el nacimiento del “glorioso patriarcha”: el Fénix, cuando siente que va a morir, fabrica un nido con plantas aromáticas — “*casia, nardo, cinamo et myrrha*”—, al que prende fuego después de haberse acostado en él, para renacer luego de sus cenizas. La fábula, así narrada, no sólo nos transmite la idea de renovación, sino que claramente encaja con la paranomasia entre Ignacio e *ignis*, a la cual aluden los versos nueve y diez del epigrama:

Igne tuo tellus scelere emundata nitescit,

Radiis decorus mundus et flamma est tua

Pero la presencia del sol en este primer emblema no sólo viene entregada por la fantástica fábula del ave fénix, sino por el reverberante anagrama de la Compañía⁶²⁷; y por ello, el sol, que para Valeriano también significa Dios,⁶²⁸ va a presidir junto con las estrellas, casi cada uno de los pasos de esta hagiografía imaginada.

⁶²⁵ Epíteto que se refiere a Delos, la isla donde nació Apolo, dios del sol.

⁶²⁶ Pierio Valeriano, *op. cit.*, f. 144 r. y v.

⁶²⁷ *Vid. supra* 1.1.1.

⁶²⁸ El sol para Valeriano representa a Dios y a Cristo. Valeriano, *op. cit.*, fol.326 r.



26. Anónimo, *Libro de las Honras*, Madrid, 1603

Más fábulas confluyen en este primer epigrama, como la de Saturno y la Edad de Oro, que Tirleti recuerda desde la *Égloga IV* de Virgilio y desde las *Metamorfosis* de Ovidio. De la égloga, toma los dos lemas que enmarcan el epigrama, así el “*Redeunt Saturnia regna*”⁶²⁹ repite literalmente parte del verso sexto de la misma; y el “*Faelicitati nasceris nostrae puer*” recoge todo sentido de la búclica, pues en ésta se predice el nacimiento de un niño con el que la Edad de Oro volverá a resurgir. La égloga, que había sido interpretada como un poema mesiánico, anunciador del nacimiento de Cristo, es aprovechada por Tirleti para recordar la conversión del beato, identificándolo con el misterioso niño. De las *Metamorfosis* de Ovidio queda en el verso cuarto, un eco del “*flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant*”.⁶³⁰

⁶²⁹ VERG. *Ecl.* 4. 6.

⁶³⁰ OV. *Met.* 1. 111.

EMBLEMA II

Ille erit magni domitore maior



27. Vita Beati P. Ignatii Loiolae, Roma, 1609

Si el emblema anterior nos narraba el nacimiento del santo, éste segundo nos expresa la conversión sufrida por Íñigo, como victoria sobre su juventud y sobre sí mismo, con unas palabras que evocan casi el mismo título de los *Ejercicios*: “*Ejercicios espirituales para vencer a sí mismo y ordenar su vida sin determinarse por affección alguna que desordenada sea*”⁶³¹ y el supuesto pasado militar de S. Ignacio⁶³².

A este pasado militar pertenecen: Marte, el dios de la guerra, y el “*belli fulmen*”; pero también se halla representado por un símbolo, el león, que desde Horapolo representaba una fuerza que se llega a hacer temible, una fuerza que es inspiradora de pavor —“*Quomodo fortitudinem*”, “*Quomodo formidolosum hominem*”, “*Quomodo animum, iram, aut furorem significant*”—⁶³³. El último de estos tres jeroglíficos está íntimamente ligado con la imagen de nuestro emblema, ya que, al igual que el león devora al caballo en nuestro emblema,

⁶³¹ S. Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales (Obras Completas)*, ed. cit.

⁶³² Cándido de Dalmases, *op. cit.*, pág. 32

⁶³³ Orus Apolo Niliacus, *op.cit.*, pág. 14; y Horapolo, ed.cit., págs. 103, 110 y 453.

presenta, como icono de la ira, a un león devorando a sus cachorros. No sólo el autor griego asocia al león con esta pasión violenta, sino que en el *Antiguo Testamento* es frecuente que la cólera de los enemigos del pueblo judío se represente mediante furibundos leones⁶³⁴.



28. Alciato, *Emblemata*, Lyon, 1566

Pero el león puede ser sometido y así lo representa Alciato en el emblema XXIX “Que incluso los más feroces se doman”, donde el carro de Marco Antonio es llevado por dos leones, uncidos a un yugo, que simbolizan a Bruto y a Casio, a los que Marco Antonio venció en la batalla de Filippos, vengando así la muerte de César. El emblema es, por tanto, el

⁶³⁴ Esto ocurre amenudo en los Salmos: “*Supceperunt me sicut leo paratus ad prædam, / Et sicut catulus leonis habitans in abditis*” (Ps. 16, 12); “*Domine, quando respicies? / Restitue animam meam a malignitate eorum / A leonibus unicam meam*” (Ps. 34, 17); “*Et eripuit animam meam de medio catulorum leonum; / Dormivi conturbatus. / Filii hominum dentes eorum arma et sagittæ, / Et lingua eorum gladius acutus*” (Ps. 56, 5).

triunfo de la justicia sobre la tiranía de los más poderosos ⁶³⁵. Otro emblema, el CV, también nos muestra dos leones sometidos, esta vez por el amor que, como “afecto poderosísimo” es “capaz de vencer a tal fiera” ⁶³⁶ y su epigrama se vierte a “lo sacro” en alguno de los poemas de esta fiesta, así como en estos versos al Santísimo Sacramento, que López de Úbeda recoge en su *Cancionero general de doctrina cristiana*:

... Vence el Leon a la muerte
mas amor que es mas guerrero
oy vence y torna en cordero
el leon mas brauo y fuerte.

Dios, amor, la muerte, el hombre,
combaten de dos en dos
vence la muerte, mas Dios
le quita su gloria y nombre,
amor a Dios y a la muerte
vence como mas guerrero
pues buelue en tierno cordero
al leon mas brauo y fuerte... ⁶³⁷

Sin embargo, es Valeriano quien, al representar con el león dominado: “*Homo qvi vel svam vel alienam ferocitatem edomuerit*”⁶³⁸, se acerca más a ese Ignacio de nuestro emblema, vencedor de su pasado. La virtud Ignacio también venció “*svam ferocitatem*” aunque,

⁶³⁵ Alciato, ed. cit., pág.63. El emblema de Alciato se basa en una noticia que recoge Plinio en su *Historia Natural*: “*Iugo subdidit eos primusque Romae ad currum iunxit M. Antonius, et quidem civili bello cum dimicatum esset in Pharsaliis campis, no sine ostento quodam temporum, generosos spiritus iugum subire illo prodigio signifiante*”. PLIN. *H.N.* 8. 55.

⁶³⁶ Alciato, ed. cit., pág.140.

⁶³⁷ Juan López de Úbeda, ed. cit., I, págs. 252 y 255.

paradójicamente, cuando se entregó a sí mismo y a sus armas, y Tirleti ahora lo celebra como si se tratase de una *pompa triumphalis* romana, situando la escena cerca del arco del Capitolio, allí por donde pasaba el general victorioso con su comitiva⁶³⁹.

⁶³⁸ Valeriano, Pierio, *op.cit.*, pág. 5.

⁶³⁹ Pierre Grimal, *op. cit.*, pág. 99. Cfr. con los versos del *Triumphus Cupidinis*: “Vidi un victorioso e sommo duce,/ pur com’ un di color che’n Campidoglio/ triumphal carro a gran gloria conduce.” (*Triumphus Cupidinis* I, v.v. 13-15), Francesco Petrarca, ed. cit., pág. 90.

EMBLEMA III

Haec nisi custodit, uana opera



29. Vita Beati P. Ignatii Loiolae, Roma, 1609

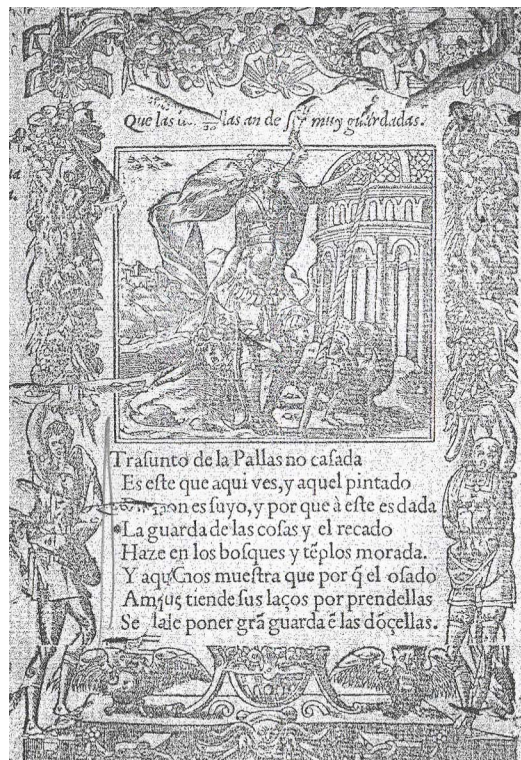
La conversión de Ignacio va enriqueciéndose con nuevos símbolos. Algunos de ellos, entregados por el mismo Íñigo, que quiso hacer de este episodio de su biografía, la visita a la Virgen de Monserrat, un icono del cambio sufrido en su vida⁶⁴⁰. Sin embargo, aunque el Padre Tirletti nos traslada alguno de los signos elegidos por el caballero Íñigo, como es el velar las armas, prefiere al mundo medieval de los libros de caballería, el mundo homérico de la *Ilíada*: la Virgen es sustituida por el Paladio, estatua arcaica de madera que representaba a Palas Atenea y que se conservaba en Troya desde su fundación⁶⁴¹, y sobre la que pesaba el vaticinio de que si permanecía allí, dicha ciudad no caería; y el Amadís, ese nuevo S. Ignacio, es ahora el héroe argivo, Aquiles, que pudo vencer al temible Héctor, gracias a la asistencia de Palas⁶⁴². No es extraño que el autor de esta hagiografía en emblemas elija el poema épico griego para crear el lema, la imagen y la letra de este tercer jeroglífico, pues Alciato ya había

⁶⁴⁰ Vid. *supra* el punto 1.1.1, donde explicamos este episodio.

⁶⁴¹ Constantino Falcón Martínez y otros, *Diccionario de mitología clásica*, II, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

pintado a la misma Palas en uno de sus epigramas, cuyo lema recuerda al nuestro — “*Cvstodiendas virgines*”⁶⁴³—; y había hecho protagonistas de varios de sus *emblemata* al Pélida y al deiforme Héctor⁶⁴⁴.

Además de con los héroes cantados por Homero, Tirleti adorna este simbólico “velar las armas” con algunas palabras del Salmo 126, como las de los primeros versículos: “...*nisi dominus custodierit, / Frustra vigilat qui custodit eam...*”⁶⁴⁵, que le sirven al padre Tirleti para escribir el lema de su jeroglífico, y para anunciar, como en el salmo, que los esfuerzos del hombre —en este caso los de su san Ignacio— son vanos si no vienen respaldados por la voluntad divina.



30. Bernardino Daza, *Los Emblemas de Alciato Traducidos en rhimas Españolas*, Lyon, 1540

⁶⁴² Homero, *Iliada*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2000, págs. 403-417.

⁶⁴³ Emblema XXII, Alciato, ed. cit., pág. 54.

⁶⁴⁴ Por ejemplo, los emblemas XXVIII, XLVIII, CXLV, CLIII, CLVIII, CLXVII en Alciato, ed. cit., págs. 62, 84, 187, 195, 200, 210.

⁶⁴⁵ Ps. 126, 1.

EMBLEMA IV
Meliora sequuntur



31. Vita Beati P. Ignatii Loiolae, Roma, 1609

Como parte de ese rito, eco de los libros de caballería, Íñigo, después de velar a la Virgen, pensaba el “dejar sus vestidos y vestirse las armas de Cristo”⁶⁴⁶. Ignacio se deshizo de sus antiguas y ricas vestiduras, ya nos lo contaron las jocosas glosas⁶⁴⁷, dándoselas a un pobre, para vestirse con una túnica de peregrino, confeccionada con una tela de saco que había comprado poco antes de llegar a Monserrat⁶⁴⁸. Con este nuevo acto, Ignacio pretendía significar la pobreza que, como caballero de Jesucristo, debía abrazar, pues el mismo Jesús, ya pobre, había exhortado a sus seguidores para que se desprendiesen de todos sus bienes. El santo evocará la virtud cristiana en cada una de sus obras, desde los *Ejercicios espirituales*, donde Dios aparece como el rey que nos dice: “quien quisiere venir conmigo ha de ser contento de comer como yo, y así de beber, y vestir...”⁶⁴⁹, hasta las *Constituciones*; incluso, en 1544, escribe un documento sobre la misma: *Deliberación sobre la pobreza*⁶⁵⁰.

⁶⁴⁶ S. Ignacio, *Autobiografía*, ed. cit., pág. 111.

⁶⁴⁷ *Vid. supra* 2.4.5.

⁶⁴⁸ *Ibid. supra*.

⁶⁴⁹ S. Ignacio, *Ejercicios Espirituales*, ed. cit., pág. 246.



32. Sebastián de Covarrubias, *Emblematum Moraliū*, Agrigenti, 1601

Desde ese cambio de vestiduras de Ignacio, simbólico y sentido, al jeroglífico que Pierio Valeriano descubre en la serpiente y su mudar de camisa, apenas hay un paso. Pues, para Pierio, la sierpe significa “*Iuventuti redditus*”, el hombre que, restituido a su juventud, o bien durante la enfermedad, o bien durante alguna peste o calamidad, resurge más sano y más fuerte. El autor de los *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum...* nos explica cómo Júpiter había concedido a los hombres la gracia de la eterna juventud, dándoles la capacidad de renovarse cada vez que llegasen a la vejez; pero el hombre, incauto, fue engañado por la serpiente y, ahora, sólo el reptil podía rejuvenecer⁶⁵¹. Sebastián de Covarrubias también recogió la leyenda en uno de sus emblemas, el XIX del libro V⁶⁵², y especifica que para librarse de su senectud ha de reptar entre las rocas. Una leyenda que le sirve a Tirleti para expresar esa metamorfosis concreta, que va del viejo Íñigo y que conducirá al nuevo S. Ignacio, esa radical transformación que Tirleti quiso condensar en este emblema, con un mote entresacado de la *Eneida*⁶⁵³.

⁶⁵⁰ S. Ignacio, *Constituciones (Obras completas)*, ed. cit.; y S. Ignacio, *Deliberación sobre la pobreza (Obras completas)*, ed. cit.

⁶⁵¹ Pierio Valeriano, *op. cit.*, f. 103 (v.).

⁶⁵² Sebastián de Covarrubias, *Emblematum Moraliū*, Agrigenti, 1601.

⁶⁵³ “*forsan miseros meliora sequentur*”. VERG. A. 12. 153.

EMBLEMA V

Ingredior uermis, aliger egrediar



33. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*, Roma, 1609

La biografía del santo avanza y el hilo, revelador de imágenes y letras, nos sitúa en otro tiempo, en otro espacio. Ahora, Tirleti se fija en Manresa donde, después de su estancia en Monserrat y antes de llegar a Barcelona, Ignacio estuvo largo tiempo. Allí, vivió como un peregrino pobre, al principio se hospedó en el hospital de Santa Lucía pero su residencia habitual fue el convento de los dominicos, a veces, tal como nos cuenta nuestro emblema, se solía retirar para hacer oración a una de las cuevas excavadas en la ladera del monte que bordea el Cardoner⁶⁵⁴. En esas cuevas del río Cardoner, el santo quizá buscara una oscuridad redimidora de su vida pasada, esa oscuridad que propone en la séptima adición “para mejor hacer los ejercicios” de la primera semana⁶⁵⁵.

⁶⁵⁴ Cándido de Dalmases, *op. cit.*, págs. 46-59.

⁶⁵⁵ S. Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, ed. cit., pág. 243: “privarme de toda claridad para el mismo efecto cerrando ventanas y puertas”.



34. Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas Morales*, Segovia, 1591

La nueva metáfora, la del gusano convertido en mariposa, que nos explica este episodio de Manresa, reitera lo ya dicho en los primeros emblemas de nuestro librito: se nos vuelve a hablar de la metamorfosis de Ignacio a través de otra metamorfosis. No obstante, hay nuevos matices porque Tirleti emplea la palabra “*carcere*” para aludir a una de las múltiples penitencias, a las que el santo tuvo que someterse para lograr su transformación. La misma palabra, para referirse al capullo, y la misma imagen —la seda encerradora del gusano sobre el arbusto— aparecen en un emblemista contemporáneo a Tirleti, Juan de Horozco y Covarrubias, que había publicado sus *Emblemas Morales* en 1589, poco antes de nuestra fiesta ⁶⁵⁶. A pesar de que la ilustración de Juan de Horozco es prácticamente igual, la letra y su larga exégesis apenas guardan relación con nuestro emblema; quizá Tirleti sólo se ha fijado, al igual que otras veces, en la *Historia Natural* de Plinio, quien habla de la transformación del gusano en mariposa en su undécimo libro ⁶⁵⁷.

⁶⁵⁶ Juan de Horozco y Covarrubias, *op. cit.*, emblema XLI: “De su propia sustancia aquel gusano/ artífice ingenioso de la seda/ va tejiendo un capullo do se enreda,/ y muere en cárcel hecha por su mano...”.

⁶⁵⁷ PLIN. *H.N.* 11. 76-77.

Renouatio spiritus.



Nouum mutor in alitem. *Horat.*

35. *Imago Primis Saeculi Societatis Iesu*, Amberes, 1650

EMBLEMA VI

Pompae est praeuia gutta meae



36. Vita Beati P. Ignatii Loiolae, Roma, 1609

Aunque las lágrimas pueden no ser sólo expresión del arrepentimiento sino un don místico por medio del cual Dios se comunica con los santos, don infuso del que S. Ignacio parece haber gozado, a juzgar por su *Diario espiritual*⁶⁵⁸ y por los datos que Ribadeneira ofrece en la biografía del santo⁶⁵⁹; los lloros del emblema VI nos muestran a un Ignacio penitente, avergonzado de su vida pasada, y quizá signifiquen la confesión general a la que el santo se sometió en Monserrat⁶⁶⁰.

Este Ignacio que se deshace en lágrimas es representado con la vid, símbolo caro a la emblemática desde que Alciato en su emblema CLIX, *Amicitiam etiam post mortem durans*, entrelazara sus ramas a un olmo seco y viejo, para hacer de esa unión icono de la amistad que

⁶⁵⁸ Las lágrimas y sollozos aparecen dentro del mismo en multitud de ocasiones. S. Ignacio, *Diario Espiritual (Obras Completas)*, ed.cit., págs. 353-433.

⁶⁵⁹ Ribadeneira hace muchas veces alusión al don de las lágrimas de S. Ignacio, incluso cuenta como había perdido en alguna ocasión la vista a causa de la abundancia de las mismas, el mismo biógrafo explica que los médicos tuvieron que aconsejarle al patriarca que cesase llorar tanto, pues ello perjudicaba su salud. Ribadeneira, *Historias de la Contrarreforma*, op. cit., págs. 118 y 323.

transciende a la muerte ⁶⁶¹. El jurisconsulto, como otras veces, había elegido un *topos* de la poesía latina, expresión de la unión marital, y le había dado un nuevo sentido. Sin embargo, la parra que se abraza eternamente al olmo en el lema, imagen y epigrama de los *emblemata*, puede separarse y tener su simbología propia. Simbología, que en la Antigüedad clásica es de carácter lujuriente y está ligada al mito de Baco, y que en el cristianismo pasó a significar la imagen de la Iglesia, tal como aparece en la tradición salmista y en los evangelios ⁶⁶². La misma interpretación de la vitácea, como Iglesia, aparece en *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum*, donde significa “*Piorum conuentus*”. Pierio Valeriano se entretiene en trazar equivalencias para cada parte de la planta y emplea abundantes tecnicismos, distinguiendo entre: *palmites* (vástagos o sarmientos) y *gemmae* (yemas), como nuestro Tirleti; *sarmens* (sarmientos); *iugatio* (acción de rodrigar las vides); *clauicula* (tijereta de la vid) ⁶⁶³.

Sin embargo, y a pesar de que el capítulo es extenso en palabras y símbolos, Valeriano no nos habla de las lágrimas de la vid, como tampoco lo hace Plinio el Viejo en el libro XIV, libro que dedica entero a la planta, su fruto y licor ⁶⁶⁴. La bellísima metáfora de Tirleti, aunque arrancada de una rica tradición simbólica, parece pues, en su última inspiración, alejada de saberes librescos, y se fija en el mismo desarrollo y cultivo de la vitácea. Lo que se llama el “lloro” de la vid, se produce cuando ésta, tras una parada invernal en la que carece de absorción radicular, vuelve a absorber los líquidos del suelo; como estos primeros líquidos absorbidos no pueden ir a las hojas, sino que encuentran las múltiples heridas de las podas, se

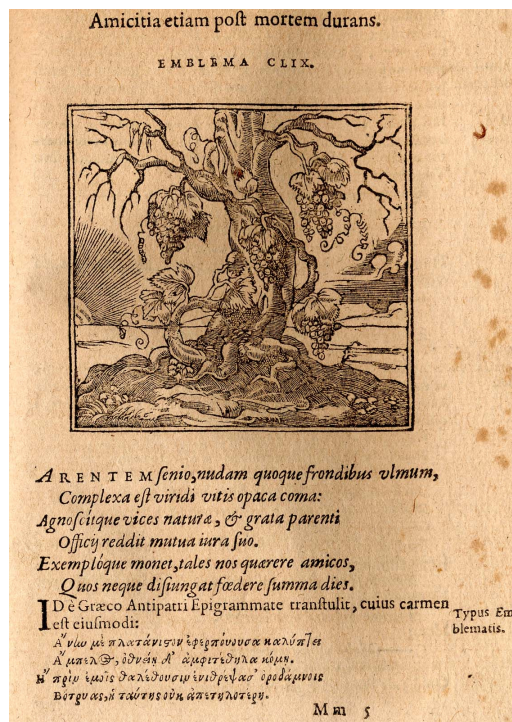
⁶⁶⁰ Cándido de Dalmases, *op. cit.*, pág. 58.

⁶⁶¹ Alciato, ed. cit., págs. 201-202.

⁶⁶² Aurora Egido, “Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte”, *Homenaje a Quevedo II (Academia literaria Renacentista)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Diciembre, 1980, págs. 215-217. En el salmo 79, se mezclan las lágrimas de Israel que aclama a Yavé para que lo salve de sus enemigos, con la metáfora de la vid que representa al mismo pueblo judío (Ps. 79, 9-16).

⁶⁶³ Pierio Valeriano, *op.cit.*, fols. 390 v. y 391 r.

produce entonces la salida del líquido en gotas ⁶⁶⁵. De esas heridas que destilan las lágrimas de la vid, nacerán en primavera los sarmientos, ese nuevo Ignacio que, como en el emblema anterior, surge de un Íñigo penitente, dejando atrás aquel “*tristis hyems*” de su vida. Cambio estacional que realmente acompaña a la vid y sus fecundos lloros, y que Tirleti aprovecha para cargar con nuevos contenidos a la ya rebosante vid.



37. Alciato, *Emblemata*, Lyon, 1600

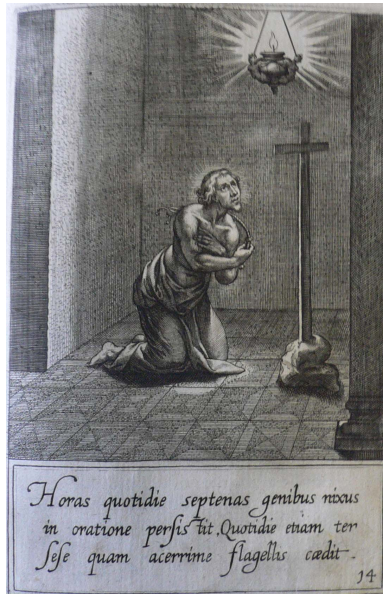
Ledesma quizá se fijó en este emblema del padre Tirleti para uno de sus *Epigramas* y *jeroglíficos a la vida de Cristo*, pues en el poema dedicado “A la lanzada de Longino y a la vista que cobró”, dibujó “una parra recién podada” y en sus versos quiso hablar de las lágrimas de la vid ⁶⁶⁶.

⁶⁶⁴ El libro XIV de la *Historia Natural* es considerado por los enólogos el tratado más importante de la Antigüedad sobre el tema. PLIN. *H.N.* 14.

⁶⁶⁵ Antonio Larrea, *Viticultura Básica. Prácticas y sistemas de cultivo en España e Iberoamérica*. Biblioteca Agrícola AEDOS, Barcelona, 1980, pág. 35.

⁶⁶⁶ Alonso de Ledesma, *op. cit.*, f. 17 v.

EMBLEMA VII
In plagis pretiosa suis



38. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*, Roma, 1609

Seguimos con las penitencias que ayudarán a Ignacio a romper con su pasado, junto con el enclaustramiento y las lágrimas, encontramos la mortificación mediante la disciplina. Mortificación, que es recomendada en la décima “adición” a la “Primera semana” de los *Ejercicios espirituales*, donde se recomienda castigar la carne flagelándose o llagándose⁶⁶⁷. No obstante, S. Ignacio no defendía en exceso semejante práctica, ni tampoco el ayuno, pues prefería aquellas mortificaciones que atañen a “la honra y estima de sí mismo que las que afligen la carne”.⁶⁶⁸

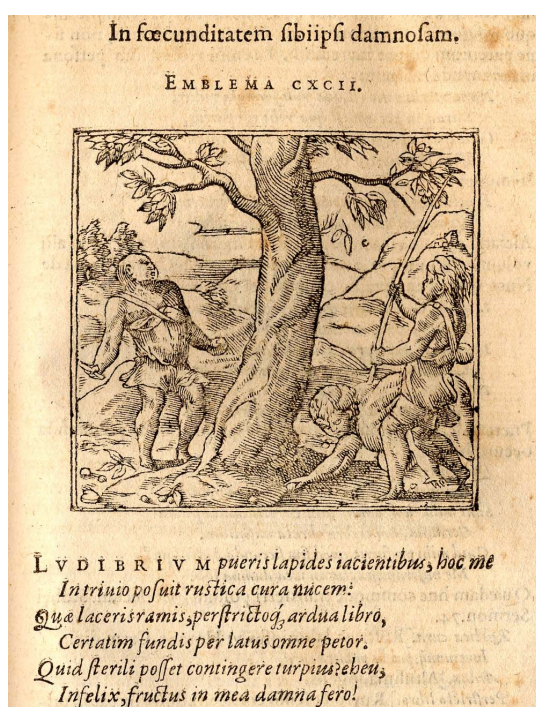
El emblema CXCII de Alciato⁶⁶⁹ pudo haber inspirado al P. Tirleti pues en él aparece esbozado un nogal que al ser golpeado da sus frutos, con el lema “*In fecunditatem sibi damnosam*” también muy similar al “*In plagis pretiosa suis*”; sin embargo, como ya se intuye desde este mismo lema, el epigrama encierra un sentido negativo completamente opuesto al

⁶⁶⁷ S. Ignacio, ed. cit., pág. 77.

⁶⁶⁸ S. Ignacio, “Carta al P. Urbano Fernandez”, *Cartas (Obras Completas)*, ed. cit., p. 892.

⁶⁶⁹ Alciato, ed. cit., págs. 236 y 237.

emblema de nuestro librito: las ramas y corteza dañadas del nogal sólo sirven como ejemplo y recriminación de los padres que crían a sus hijos sin doctrina, ni disciplina y que después han de pagar las consecuencias de esa mala educación. Por el contrario, las heridas hacen “ualiosa” al árbol de un Ignacio que vuelve a encontrar su redención en el dolor. Gracias a ese dolor, Ignacio destila un oloroso líquido, aquél que Plinio llama “apobalsamum”, de extrema suavidad en sus pequeñas gotas⁶⁷⁰; licor, agradable a Júpiter y que, por primera vez en *La vida del patriarca*..., apela a nuestro sentido del olfato.



39. Alciato, *Emblemata*, Lyon, 1600

⁶⁷⁰ PLIN. *H.N.* 12. 116.

EMBLEMA VIII
Quod caeli rore referta



40. Vita Beati P. Ignatii Loiolae, Roma, 1609

La metamorfosis sufrida por Ignacio comienza a dar sus frutos y en este emblema ya no se nos presenta al santo luchando con su pasado, sino en plena exaltación mística. Letra e imagen puede que se refieran a la “eximia ilustración”, que el patriarca tuvo durante su estancia en Manresa y que, para él, sería la ayuda más importante de las recibidas por Dios⁶⁷¹. Así la refiere en su Autobiografía: “...se le empezaron a abrir los ojos del entendimiento; y no es que viese alguna visión, sino entendiendo y conociendo muchas cosas, tanto de cosas espirituales como de cosas de la fe y de letras...”⁶⁷².

La “eximia ilustración” es descrita por Tirlleti en términos neoplatónicos. Ignacio ha sido poseído por el furor divino: su mente —la palabra “mens” aparece tres veces en el poema— que, para los neoplatónicos, es la parte superior del alma y la única que puede

⁶⁷¹ Cándido de Dalmases, *op. cit.*, págs. 52 y 53.

⁶⁷² S. Ignacio, *ed. cit.*, pág. 119.

penetrar directamente en la región de la verdad y de la belleza eternas ⁶⁷³, buscando a Dios, persigue las estrellas y, por lo tanto, arriba hasta la segunda de las jerarquías del universo ⁶⁷⁴. En esa búsqueda de lo verdadero, lo bueno, lo bello; en esa búsqueda de su origen, la mente ilumina y eleva a la razón, que es otra parte del alma. Ya que, el furor divino es “una cierta iluminación del alma racional por la que Dios hace volver el alma de las regiones inferiores a las superiores”⁶⁷⁵.

Dum querit quod amat, rapitur ui mentis in altum

corpus, nam uis est maxima mentis amor. (v.v. 4 y 5)

Sin embargo, como Tirleti puntualiza en el verso quinto, esta elevación del alma sólo es posible gracias a la fuerza del amor que, para el filósofo florentino, es la fuerza motriz, causa de que Dios infunda su esencia al mundo y, a la inversa, es la causa de que sus criaturas busquen la unión con Él ⁶⁷⁶.

Cuando el P. Tirleti escribió *La vida del patriarca...*, el neoplatonismo florentino, que desde su nacimiento había intentado armonizar la filosofía de Platón y de los neoplatónicos, Plotino y otros, con la religión Cristiana y, por ello, es aquí aprovechado para describir un éxtasis místico, era ya una teoría vulgarizada. A esa vulgarización de la filosofía neoplatónica habían contribuido artistas, poetas y lo que Panofsky llama “pensadores poéticos” ⁶⁷⁷; pero también los emblemistas y autores de jeroglíficos, pues fue Ficino quien fraguó, a partir de

⁶⁷³ Según Ficino, el hombre se divide en cuerpo y alma, ésta a su vez se halla dividida en *anima prima* o alma superior, dentro de la cual está la mente y la razón, y *anima secunda*, que vive en estrecho contacto con el cuerpo. Erwin Panofsky, *op. cit.*, 1979, pág.196.

⁶⁷⁴ El universo, que está en Dios, comprende cuatro jerarquías interrelacionadas por una influencia divina, que emana de Dios, penetra en los cielos, desciende a través de los elementos y acaba en la materia, estas cuatro jerarquías son: Mente cósmica, Alma cósmica, que es el mundo celestial o translunar al que pertenecen las “astra” que Ignacio “*fatigat*”, Región de la naturaleza, Reino de la materia. *Ibid.*, pág.192.

⁶⁷⁵ Marsilio Ficino, *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona, Antrophos, 1993, pág. XLIII.

⁶⁷⁶ Panofsky, *op. cit.*, pág. 200.

una traducción de Plotino, la concepción de que los jeroglíficos eran una escritura simbólica de divina inspiración, cuyo verdadero significado era revelado sólo a los lectores iniciados por medio de un proceso de iluminación espiritual, concepción que siguió vigente hasta el siglo XVIII⁶⁷⁸, ligando así para siempre neoplatonismo y emblemática.

No es extraño, pues, que el autor de esta hagiografía en emblemas finalice su pirueta neoplatónica con una referencia a los jeroglíficos de Horapolo. En los *Hieroglyphica*, se nos dice que los egipcios para escribir “educación”, “pintan un cielo que deja caer rocío, indicando que, como el rocío al caer se extiende a todas las plantas y hace tiernas a las que pueden entenecearse por naturaleza, y a las que por su propia naturaleza permanecen duras es imposible que les suceda lo mismo que a las demás, así también respecto a los hombres se presenta la educación, que el bien dotado toma rápidamente y el inepto es imposible que haga lo mismo”⁶⁷⁹. El P. Tirletti, ayudado por las abundantes citas bíblicas que hablan del rocío como un don celestial⁶⁸⁰, vierte a lo sagrado el significado del rocío, el rocío es la gracia, agua perfumada que ha calado en el santo corazón de Ignacio; por eso puede ser arrebatado por Dios, simbolizado por un sol,⁶⁸¹ como viene siendo habitual en muchos de estos emblemas.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, pág. 204.

⁶⁷⁸ Erik Iversen, *op. cit.*, 1993, pág. 64.

⁶⁷⁹ “Quomodo peritiam” en Orus Apolo, *op. cit.*, pág. 18; la traducción la recojo de Horapolo, ed. cit., pág. 114.

⁶⁸⁰ “*Det tibi Deus de rore caeli / Et de pinguedine terrae / Abundantiam frumenti et vini*” (Gen. 27,28); “...ponam hoc vellus lanae in area: si ros in solo vellere fuerit, et in omni terra siccitas, sciam quod per manum meam, sicut locutus es, liberabis Israel” (Iud. 6,37).

⁶⁸¹ *Vid. supra* el comentario al primero de los emblemas.

EMBLEMA IX

Placabit longam crastina praeda famem.



41. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*, Roma, 1609

Si bien ya señalamos que S. Ignacio prefería como mortificaciones “las de honra y estima de sí mismo que las que afligen la carne, como son ayunos y disciplinas y cilicios”, él mismo recomendaría en sus *Ejercicios espirituales*: “...cerca del comer; quando quitamos lo superfluo no es penitencia, mas temperancia; penitencia es quando quitamos de lo conveniente, y quanto más y más mayor y mejor, sólo que no se corrompa el subiecto ni se siga enfermedad notable”⁶⁸²; y se sometería a varios ayunos, el más importante de ellos fue con el fin de disipar los terribles escrúpulos que le atenazaron en Manresa y duró exactamente una semana ⁶⁸³.

Para este último emblema de mortificación, el P. Tirleti ha elegido la imagen del “*accipiter*”. Horapolo recoge el jeroglífico del halcón como símbolo del alma y del corazón: “Además el halcón se pone en lugar de “alma” por la interpretación de su nombre. Pues los egipcios llaman “*baieth*” al halcón y este nombre dividido significa “alma” y “corazón”... el

⁶⁸² S. Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales (Obras completas)*, ed.cit., págs. 244.

corazón entre los egipcios es la envoltura del alma, de modo que la composición del nombre significa “alma que está en el corazón”⁶⁸⁴. En Valeriano, bajo “*accipiter*”, encontramos la misma acepción de alma, pero se añaden otros matices a lo explicado en el tratado griego, ya que se distingue entre el esbozo del azor elevado desde abajo hacia lo alto, imagen del alma que es llevada hacia lo divino; y el del azor descendiendo, imagen del filósofo que contempla la materia⁶⁸⁵. Matices éstos repetidos por Juan de Horozco en sus *Emblemas morales*⁶⁸⁶.

Aunque ese azor que caza corazones, guarda también el recuerdo de numerosos romances en los que la cetrería es metáfora del amor⁶⁸⁷. Metáfora que, recreando equivalencias, ya había sido vertida a lo divino en alguno de los poemas del *Cancionero general de la doctrina cristiana* de Juan López de Úbeda, como en un villancico en el que la encarnación se explica como si un sacre, símbolo de Dios, siguiendo el señuelo, entra en la red que es la carne humana, por amor hacia el hombre:

Gran favor es el que os di
diuino sacre del cielo
pues que armado el arañuelo
os entrays en el por mi...

⁶⁸³ Cándido de Dalmases, *op. cit.*, pág. 51.

⁶⁸⁴ “*Quomodo indicant animam*” en Orus Apolo, *op. cit.*, pág. 8; Horapolo, ed. cit., pág. 87.

⁶⁸⁵ Pierio Valeriano, *op. cit.*, fol. 152 r.

⁶⁸⁶ Juan de Horozco y Covarrubias, *op. cit.*, f. 74 v.

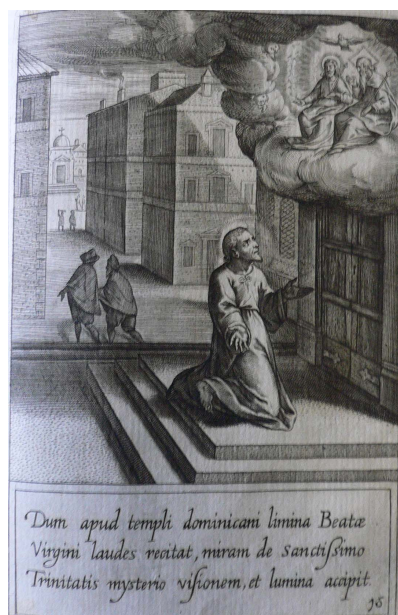
⁶⁸⁷ Daniel Devoto, “El mal cazador”, *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, I, Madrid, Gredos, 1960, págs 486-488 y “El halcón castigado”, *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974, págs 138-149.

Para que baxays al suelo
y estays de amor tan llagado,
viendo que os tienen armado
con ponçoña en el señuelo.

Caro os ha costado el buelo
y el ver Dios mi culpa assi,
pues que armado el arañuelo
os entrays en el por mi...⁶⁸⁸.

⁶⁸⁸ López de Úbeda, ed. cit., pág. 201.

EMBLEMA X
Mirabere partum



42. Vita Beati P. Ignatii Loiolae, Roma, 1609

Apenas separado por el paréntesis del emblema IX, el P. Tirleti reitera con nimias variaciones, las ideas, la imagen y la letra del emblema VIII.

Así, el hilo esclarecedor vuelve a ser una revelación mística que, como puntualizamos, podría referirse a “la eximia ilustración” de Cardoner. Para esta revelación mística, se elige también la imagen del rocío del cielo, cuyos orígenes ya rastreamos tanto en la *Biblia* como en el jeroglífico de Horapolo que representa “la educación”; sin embargo, por una de esas nimias variaciones, Tirleti nos habla aquí de un rocío fecundador de conchas y creador de perlas, recordando lo que Plinio el Viejo en su *Historia Natural* relata :

*Origo atque genitura conchae sunt haut multum ostrearum conchis differentes. Has ubi genitalis anni stimulavit hora, pandentes se quadam oscitatione impleri roscido conceptu tradunt, gravidas postea eniti, partumque concharum esse margaritas, pro qualitate roris accepti: si purus influxerit, candore conspici, si vero turbidus, et fetum sordescere.*⁶⁸⁹

⁶⁸⁹ PLIN. *H.N.* 9. 107.

Hay un emblema de Sebastián Covarrubias, el LXXXVI, que también aprovecha las enseñanzas de Plinio para expresar el corazón acogedor de la gracia divina:

Aquella concha, que las perlas cría,
coge el rocío, cual fresca rosa,
y Febo con los rayos que le envía
del cielo forma la unión preciosa;

El casto pecho, que en su Dios confía,
si la suprema Gracia en él reposa,
y con fuego divino se habilita
cría la gloria rica margarita⁶⁹⁰

No obstante, en la letra de Sebastián Covarrubias no encontramos aquel neoplatonismo, que imbuía el emblema VIII del librito de Tirleti y que, de nuevo, surge entre el rocío de este décimo. Otra vez, Ignacio está poseído del furor divino, por eso Dios ha iluminado su mente; aquélla era, según los neoplatónicos, la parte superior del alma, la única que puede penetrar directamente en la verdad y la belleza eternas. Además, se nos detalla cómo es esa iluminación: de forma súbita —“*repente*”— y ajena a toda razón —“*nil mens conscia*”—; pues, para fundador de la Academia florentina, la posesión del furor divino era súbita, violenta e inesperada, y durante ella, la mente estaba en blanco, dominada por el espíritu divino⁶⁹¹. Por otra parte, tal iluminación supera a la inspiración de las musas —“*Musas quae latuere nouem*”—; en el Renacimiento, a partir de la filosofía neoplatónica, el

⁶⁹⁰ Jesús María González de Zárate recoge el emblema en su edición de los *Hieroglyphica* de Horapolo e interpreta “margarita” como planta, aunque creo que Sebastián de Covarrubias la utiliza como cultismo de perla. Horapolo, *op. cit.*, pág. 115.

⁶⁹¹ Marsilio Ficino, ed. cit., pág. XLIII.

“furor divino” acabó por imponerse, como fuente de inspiración, a las Musas ⁶⁹². Sin embargo, la sabiduría de Dios sólo cala en algunos corazones, aquéllos que son sinceros, los libres de engaño, del mismo modo que Ficino nos dice que para estar poseído por el “furor divino” no sólo es necesaria la gracia divina, sino también la voluntad del hombre ⁶⁹³.

Alejado del carácter culto del emblema de Tirletti, hay un jeroglífico, recogido en uno de los manuscritos de la Colección de Cortes, de la R.A.H., donde se emplea la misma metáfora del rocío para describir la “eximia ilustración”:

Píntese una concha y una nube encima. Lletra: Concham rore complevit. Judith.6. ⁶⁹⁴

Del rocío, que en Manresa
nuestra? concha reciuio,
al mundo esta perla dio ⁶⁹⁵

⁶⁹² Marsilio Ficino, ed. cit., pág. L.

⁶⁹³ Marsilio Ficino, *op. cit.*, pág. XLII.

⁶⁹⁴ Aunque la cita bíblica pertenece al capítulo seis, no es del libro de Judith sino del de Jueces.

⁶⁹⁵ El jeroglífico está incluido en el manuscrito catalogado como *Varias poesías castellanas*, número 438 de la Colección de Cortes, con signatura 9/ 2619 en la biblioteca de la Real Academia de la Historia.

EMBLEMA XI
Beant caelestia dona



43. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*, Roma, 1609

Este emblema, difícil de situar en un episodio concreto de la biografía ignaciana, reitera el tema de las gracias recibidas de Dios. Sin embargo, esta vez, el P. Tirletti deja a un lado los *Hieroglyphica* de Horapolo y nos recrea una fábula mitológica, procedimiento muy caro a la emblemática desde Alciato, pues el jurisconsulto había utilizado para la invención de sus epigramas varias de estas fábulas mitológicas. De hecho, como Julián Gállego señala, una de las fuentes principales de la emblemática en España son las *Metamorfosis* de Ovidio, de las que se hicieron varias ediciones: como la de Bustamante, la primera de 1551, con sus explicaciones morales; o, como la del doctor Antonio Pérez Sigler, de 1580, con alegorías al final de cada capítulo; y, por último, la de Sánchez de Viana, de 1589, que además de las explicaciones lleva ilustraciones de alguna “transformación”⁶⁹⁶.

Desde estas ediciones moralizadas de las *Transformaciones*, resulta fácil ilustrar los múltiples dones que nuestro santo recibe desde el cielo, mediante la fábula que relata la unión

⁶⁹⁶ Julián Gállego, *op. cit.*, págs. 39 y 40.

de Zeus con Dánae. Zeus se unió a la hija del rey de Argos, convirtiéndose en lluvia de oro, único modo de acceder a ella, pues su padre, Ancriso, había encerrado a ésta en una torre por miedo a que se cumpliera el oráculo que le habían vaticinado: que su nieto, el hijo de Dánae, lo mataría⁶⁹⁷. Para Tirleti, al igual que en otros poemas de esta relación, Zeus es Dios; la Dánae encerrada es S. Ignacio o tal vez su alma cercada en el cuerpo; la lluvia de oro significa los dones celestiales aunque, como el autor del librito nos detalla, estos dones son mejores que la lluvia áurea de Zeus: “*Auro cui melior nimbus ab axe pluit*”. Casi al final de esta culta hagiografía encontramos otra de las uniones de Zeus, por supuesto moralizada, la de Europa y el toro (Emblema XXXII), cuya fuente se halla en el libro de Valeriano⁶⁹⁸; y que pudo ser también inspiradora indirecta de este emblema.

⁶⁹⁷ En el libro IV de las *Metamorfosis*, en la edición de Sánchez de Viana, refiriéndose a Perseo: “Que, aunque le parió Dánae, concebido de dios, tenía por grande desvarío haberse Jove en oro convertido.”, pág. 150; y el mismo Perseo: “Si, siendo Perseo yo, de Jove santo y la encerrada Dánae descendiente”, pág. 155.

⁶⁹⁸ Valeriano, Pierio, *op. cit.*, f. 435 r.

EMBLEMA XII
Omnes implebit eundo

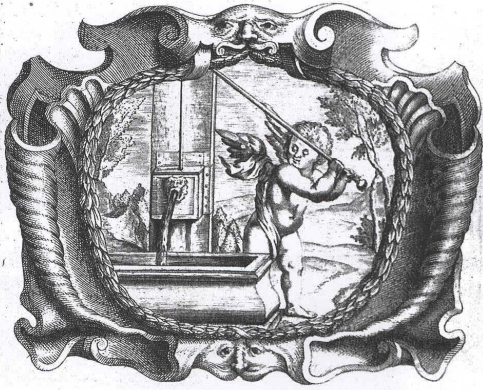


44. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*, Roma, 1609

Ese Ignacio que ha recibido ya numerosas gracias celestiales, el rocío celestial y la lluvia áurea de Júpiter, ha de transmitir las como noria que incansable llena las vasijas de agua. Por primera vez, Tirletti, alejado de sus metáforas de la naturaleza y de la fábula mitológica, recurre a un ingenio o máquina para describirnos a su santo. Motivo éste que recuerda a los elegidos por Juan de Borja para sus *Empresas morales*, donde encontramos hasta la imagen de una polea para explicarnos que el “*Igenium vires superat*”⁶⁹⁹. Sin embargo, la noria, que podría traer un ápice de realidad a éste librito, es una máquina sobrenatural que se alimenta del río celestial y que en su movimiento parece alcanzar los astros.

⁶⁹⁹ Juan de Borja, ed. cit.; como es sabido, Juan de Borja estaba íntimamente ligado a la Compañía pues era el primogénito de S. Francisco de Borja.

Regula Societatis absque obligatione peccati.



Vis maxima, sed sine vinclo.

45. *Imago Primis Saeculi Societatis Iesu*, Amberes, 1650

EMBLEMA XIII

Ne fuget asperitas oris

Si en el cuarto de los emblemas de esta hagiografía, “*Meliora sequentur*”, Ignacio se había despojado de sus ricos hábitos, tomando un sayal de saco como única indumentaria; en este undécimo, el beato ha de mudar de nuevo sus vestiduras, como parte de una sentencia, que le obligaba a desnudarse de su paupérrimo vestido —confeccionado con un tejido baratísimo llamado pardillo— y que, además, le imponía a llevar el mismo hábito de los estudiantes así como a calzarse⁷⁰⁰. Tanto la sentencia como su ejecución forman parte de la historia de los dos procesos que el patriarca sufrió siendo estudiante en Alcalá de Henares, por ello, aquel hilo ceñidor, que con su pulcra linealidad guiaba nuestra lectura, parece enredarse ahora, desencajando el lema, la imagen y el epigrama de este “*Ne fuget asperitas oris*” que nosotros hubiésemos querido contemplar un poco más tarde, tras la peregrinación del santo a Jerusalén, tras su maduro afán por el estudio; es decir, tras el “*Solis ad urbem*” del emblema XIV, tras el “*Seris tamen utilis annis*” del emblema XV.

Mas este “*Ne fuget asperitas oris*” está aquí, exhibiendo su inspiración en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, libro del que Tirleti copia la historia de la pantera que seduce por su olor y que esconde su cuerpo manchado para no asustar a las presas:

*Panthera et tigris macularum varietate prope solae bestiarum spectantur, ceteris unus ac suus cuique generi color est, leonum tantum in Syria niger...ferunt odore earum mire sollicitari quadripides cunctas, sed capitis torvitate terreri; quamobrem occultato eo reliqua dulcedine invitatas corripiunt*⁷⁰¹.

Una historia que el erudito padre recrea en los dos primeros versos de su epigrama.

⁷⁰⁰ Cándido de Dalmases, *op. cit.*, págs. 81-85.

⁷⁰¹ PLIN. *H.N.* 8. 62.

EMBLEMA XIV

Solis ad urbem



46. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*, Roma, 1609

Después de su estancia en Manresa, después de aquellas visiones que el desconocido padre nos ha esbozado con el rocío del cielo, con la lluvia áurea, el patriarca inició su peregrinación a Tierra Santa, partiendo desde Barcelona, recalando en Roma, para, al fin, embarcar en 1533 desde Venecia con rumbo a Palestina⁷⁰².

Una peregrinación que nos es bien conocida, no sólo por el testimonio del propio santo⁷⁰³, sino también gracias a los diarios de dos de sus compañeros; sin embargo, Tirleti prefiere imaginar aquel beatífico viaje y para ello, retoma algunas de las historias plausibles con las que vistió el primero de los emblemas de esta hagiografía. Así, vuelve a dibujarnos a Ignacio como un misterioso *phoenix*, no sólo necesitado del *ignis* para renovarse sino también del sol⁷⁰⁴. Ese sol, que según Valeriano, presidía Heliopolis⁷⁰⁵, y que en el epigrama de Tirleti

⁷⁰² Cándido de Dalmases, *op. cit.*, págs. 60-72.

⁷⁰³ S. Ignacio de Loyola, *Autobiografía*, ed. cit., págs. 123-129.

⁷⁰⁴ *Vid. supra* el comentario que hacemos al emblema I de esta hagiografía.

⁷⁰⁵ La ciudad donde arribaba el ave fénix para su renovación.

ilumina, divirtiéndose en una falsa etimología, *Solyma*, Jerusalén. Es, entonces, a *Solyma* y no a Heliopolis, donde debe arribar el fénix Ignacio, pues ahí Jesucristo, verdadero sol de nuestro beato, derramó su sangre para salvar del pecado a los hombres, renaciéndolos de la muerte⁷⁰⁶, y esa resurrección para Tirleti, es infinitamente más verdadera que la de la exótica ave que se prende en un nido de *casia*, *nardo*, *cinamo* et *myrrha*.

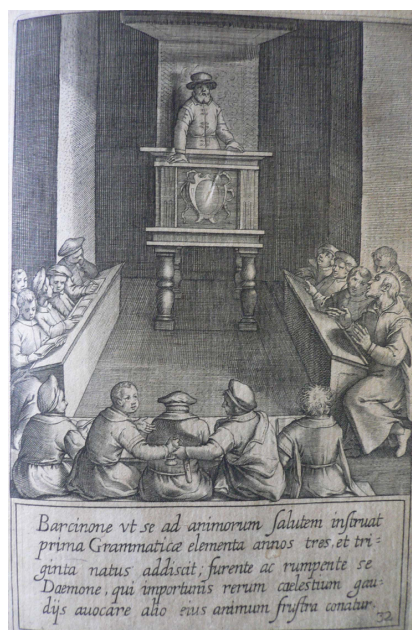


47. Juan de Borja, *Empresas Morales (Primera Parte)*, Madrid, 1680

⁷⁰⁶ Cfr. con Hebr. 9, 11-15.

EMBLEMA XV

Seris tamen utilis annis



48. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*, Roma, 1609

Como hemos recordado al tratar de los certámenes literarios en las *rationes* jesuitas⁷⁰⁷, el patriarca dedicó una parte de su vida al estudio, estudio que comenzó en los tardíos años de su vida, a los treinta y tres, tras su viaje a los Santos Lugares. El interés del beato por aprender guardaba el deseo de “poderse dar más cómodamente al espíritu, y aun aprovechar a las ánimas”⁷⁰⁸ y le llevó a tomar clases de gramática en Barcelona con un maestro llamado Ardévol, a frecuentar las aulas de Alcalá y Salamanca, y a aprender en los colegios de Monteagudo y Santa Bárbara en París⁷⁰⁹; pero también ese anhelo de saber le condujo a encontrar los primeros socios entre sus compañeros de colegio o de universidad⁷¹⁰, a exigir de los que querían profesar en su Instituto “letras o aptitud de ingenio o memoria para

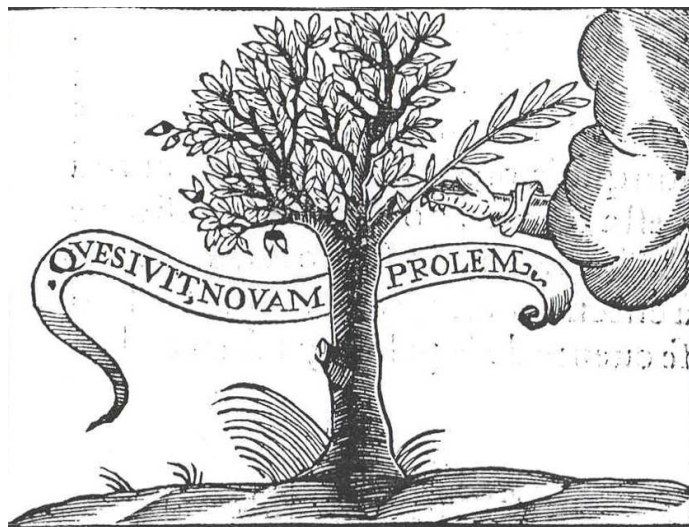
⁷⁰⁷ *Vid. supra* 2.5.

⁷⁰⁸ S. Ignacio de Loyola, *Autobiografía*, ed. cit., pág.133.

⁷⁰⁹ *Ibid. supra*, págs. 132-148; Cándido de Dalmases, *op. cit.*, págs. 72-99.

⁷¹⁰ Fabro, Simón Rodríguez, Francisco Javier, Diego Laínez, Alfonso Salamerón, Bobadilla eran estudiantes en París, *ibid. supra*, págs. 100 y 101.

aprenderlas”⁷¹¹, y por fin, a sentar las bases de la magna labor pedagógica que llevó a cabo la Compañía⁷¹².



49. Anónimo, *Libro de las Honras*, Madrid, 1603

De esa andadura por el saber, quizá más importante que el peregrinaje que le arribó a *Solyma*, Tirleti taracea el comienzo y el final. Pues figura la extraña madurez de ese Ignacio alumno de gramática como un árbol estéril al que se le practica un injerto, imagen ésta que ya la encontramos en uno de los emblemas de las exequias que el Colegio Imperial había celebrado en honor de Mariana de Austria⁷¹³; para después, aclararnos que aquel injerto no es del inútil sauce, árbol al que Alciato en su emblema CC llama “*frugisperdam*”⁷¹⁴, sino del feraz olivo consagrado a Palas⁷¹⁵, diosa de la sabiduría, que propiciará ramas abundantes en frutos. Unos frutos preconizadores de la pretendida “virtud y letras”, que reclamará la Compañía no sólo para sus miembros sino también para los que deseen aprender humanidades en ella; y tal vez también preconizadores de este erudito emblema, de estos eruditos emblemas, con los que Tirleti quiso celebrar la beatificación de su patriarca.

⁷¹¹ S. Ignacio de Loyola, *Constituciones*, ed. cit., pág. 503.

⁷¹² *Vid. supra* el punto 2.5.

⁷¹³ Anónimo, *Libro de las honras...*, *op. cit.*, fol. 65 r.

⁷¹⁴ Alciato, ed. cit., pág. 244.

⁷¹⁵ OV. *Met.* 6. 80-83.



50. Alciato, *Emblemata*, Lyon, 1566

EMBLEMA XVI

Qui clausit nesciuit obesse



51. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*, Roma, 1609

Casi en cada una de las etapas que jalonaron su vida de estudiante, Loyola sufrió la persecución, la cárcel o la amenaza del castigo. Así, en Alcalá fue confinado a causa de la temeraria acción de dos mujeres, madre e hija que, se creía, habían peregrinado a Jaén para contemplar el lienzo de la Verónica, instigadas por Ignacio, y hubo que esperar a que aquellas dos mujeres volvieran para desmentir tales acusaciones y así, absolver de la pena al tardío estudiante⁷¹⁶.

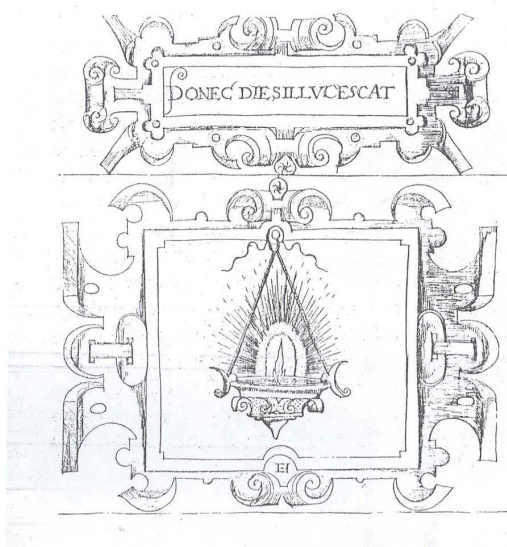
Entre tanto y ya que la prisión no era muy severa, pudo recibir el preso a muchos que venían a visitarle “Y hacía lo mismo que libre, de hacer doctrina y dar ejercicios”⁷¹⁷, por ello Tirleti nos representa a este Íñigo encarcelado como una lámpara que, aún encerrada, no deja de dar luz. Una luz que alumbra esta hagiografía imaginada, donde a menudo se desperdigan soles⁷¹⁸ junto a estrellas⁷¹⁹ y continuamente arde el encendido fuego de Ignacio⁷²⁰,

⁷¹⁶ En Alcalá ya había sufrido otro proceso (vid. *supra* el emblema “*Ne fuget asperitas oris*”), para este segundo proceso Cándido de Dalmases, *op. cit.*, págs. 84-85.

⁷¹⁷ S. Ignacio de Loyola, *Autobiografía*, ed. cit., pág. 137.

⁷¹⁸ Cfr. *supra* con los emblemas I, IV, VIII, XIV; e *infra* XXXII, XXXIV.

recordándonos el sello jesuita⁷²¹, pero también trayéndonos a la memoria aquellos ecos bíblicos que reprueban la oscuridad⁷²²; y, tal vez, evocando aquel emblema de Borja en el que una lámpara incansable luce⁷²³.



52. Juan de Borja, *Empresas Morales (Primera Parte)*, Madrid, 1680

⁷¹⁹ Cfr. *infra* con los emblemas XXII, XXIV, XXV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXII, XXXV, XXXVIII, XL.

⁷²⁰ Cfr. *supra* con los emblemas I, XIV; e *infra* con XVII, XXXIII, XXXVII, XL.

⁷²¹ Vid. *supra* 1.1.1.

⁷²² Vid. *infra* el comentario al emblema “Vunde meae ueniunt exordia lucis”.

⁷²³ J. de Borja, ed. cit., págs. 130-131.

EMBLEMA XVII
Virgis tactus dabit ignem



53. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*, Roma, 1609

Tirleti vuelve a inspirarse en un momento concreto de la vida del santo —aquél que ya nos han narrado los temerarios poetas que se presentaron al certamen noveno⁷²⁴—. Como clave para creación del dibujo y la letra, el desconocido padre escoge la paranomasia entre *Ignatius* e *ignis*: “...sacer est Ignatius ignis”(v.3). A esta paranomasia, para realzarla, porque, como sabemos, la paranomasia era tópico ya manido en los poemas que versaban sobre el santo, añade una de las leyendas recogidas por Plinio. Plinio el Viejo había dedicado una parte del libro segundo de su *Historia Natural* a narrar las maravillas del fuego⁷²⁵, cuyo contenido Tirleti aprovechó para varios de sus emblemas. Aquí, en éste décimoséptimo, se refiere a la piedras sagradas de la población salentina de Egnacia, las cuales, según Plinio, arrojan una llamarada cuando se le pone un palo encima⁷²⁶. La agudeza de Tirleti estriba en el “trocar las letras”, cambiando la “e” de “Egnacia” por una “i”, la ciudad se convierte en

⁷²⁴ Vid. supra 2.4.9.

⁷²⁵ PLIN. *H.N.* 2. 239-241.

⁷²⁶ PLIN. *H.N.* 2. 240.

“Ignacia”, ciudad que también arde por el *ignis* sagrado de *Ignatius*. Esa urbe Ignacia se halla también en tierras italianas pues, a partir de 1537, Ignacio residió en Roma y allí, una vez aprobado el instituto de la Compañía, el santo redactó las *Constituciones* que la regirían⁷²⁷.

Además de la agudeza entresacada de las leyendas de Plinio el Viejo, el autor de nuestro librito parece copiar a Juan de Horozco Covarrubias cuando nos hace esa misteriosa advertencia: “*Ignem ne fodito*”, que tiene que ver con el precepto pitagórico que Juan de Horozco nos transcribe en el capítulo XXXI de su libro: “No caves el fuego con el cuchillo”, que “quiere decir que a la ira no se ha de añadir ira: y también dice que del airado a quien no se ha de provocar con injurias, y lo mismo es si al airado se le aconseja mal debiendo aplacarle”⁷²⁸. Estos preceptos pitagóricos que el autor de *Los emblemas morales* recoge en el capítulo XXXI de su libro, “De los símbolos de Pitágoras, y de la declaración dellos”⁷²⁹, son una serie de expresiones proverbiales con explicación alegórica, que Plutarco había atribuido a Pitágoras. Según Plutarco, para elaborar estas expresiones proverbiales, Pitágoras había copiado el lenguaje oculto y simbólico de la escritura egipcia⁷³⁰.

⁷²⁷ Cándido de Dalmases, *op. cit.*, pág. 127.

⁷²⁸ Juan de Horozco y Covarrubias, *op. cit.*, fol. 91 v.

⁷²⁹ Juan de Horozco y Covarrubias, *op. cit.*, fols. 84 r.-93 r.

⁷³⁰ Iversen, *op. cit.*, pág.45.

EMBLEMA XVIII

Vires acquirit eundo



54. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*, Roma, 1609

La biografía del Patriarca siguiendo un orden cronológico, nos vuelve a situar en París, donde en 1543, en una capilla de la colina de Montmartre, S. Ignacio y sus seis compañeros hicieron voto de emplearse en el bien de sus prójimos viviendo en un plan de estricta pobreza, a imitación de Jesucristo; además, prometieron realizar una peregrinación a Jerusalén ⁷³¹. En este primer grupo de amigos quiere ver Tirleti el nacimiento de la Compañía, un nacimiento que, al igual que el del río Po, es pequeño si lo comparamos con su posterior caudal. La misma observación del *Eridano* la encontramos en la larga descripción que Plinio el Viejo hace de este río mítico: “*nec alias amnium tan brevi spatio maioris incrementi est*”⁷³². Por otra parte, el curso del Po parece describir el seguido por la Compañía que, habiendo nacido en tierras galas con este primer voto, se instituirá solemnemente en tierras ítalas, por ello, quizá fuese elegido por Tirleti.

⁷³¹ Cándido de Dalmases, *op. cit.*, 102.

⁷³² PLIN. *H.N.* 3. 119.

Podemos imaginarnos el esbozo del Po para este emblema a la manera que, según Juan de Horozco, se han de representar los ríos y sus señales: “La figura de los ríos se ponía con una urna de bajo del brazo que vertía agua, y en la cabeza cuernos, y una corona de cañas”⁷³³; y que su hermano, Sebastián de Covarrubias, dibujó en uno de sus *emblemata*; así, veremos a la Compañía y sus abundantes “*aquas*”, fluyendo como un río entresacado de cualquier libro de emblemas⁷³⁴.



55. Sebastián de Covarrubias, *Emblematum Moraliū*, Agrigenti, 1601

⁷³³ Juan de Horozco y Covarrubias, *op. cit.*, fol. 34 r.

⁷³⁴ En la *Iconología* de Cesare Ripa, hallamos toda una serie de ríos dibujados casi de la misma forma que Juan de Horozco nos indica; entre ellos, el Po, al que Ripa añade una Cornucopia pues “... aunque luego descende rapidísimo a través de los campos por donde pasa, no perjudica con ello sus riberas, aumentándose siempre y haciéndose más grande y fertilísimo”. Cesare Ripa, ed. cit., II, pág. 270.

EMBLEMA XIX

Alio ubertatem, undasque feremus

El río de la Compañía que, coronado de cañas y vertiendo una urna de agua, había nacido con el voto de imitar a Cristo y con la promesa de hacer una peregrinación a Tierra Santa, ve impedido su curso al no poder realizar ese viaje a Jerusalén. Pues, aunque Ignacio y los otros nueve compañeros habían obtenido el permiso papal necesario, Venecia, lugar de partida obligado en aquella época para zarpar hacia Jerusalén, había entrado a formar parte de una alianza contra los turcos. Viendo la imposibilidad de la travesía, Ignacio se dirigió con Fabro y Laínez hacia Roma, como explica el emblema; el resto, “quebrándose”, se distribuyó entre Padua, Ferrara, Bolonia y Siena ⁷³⁵.

Aunque ahora Tirleti se fije en otro río más lejano, el Nilo, que roza con sus fértiles ondas Tebas, su descripción vuelve a coincidir, como en el emblema del Eridano, casi literalmente con la que hace Plinio el Viejo del mítico “*flumen*”:

...subinde insulis impactus, totidem incitatus inritamentis, postremo inclusus montibus, nec aliunde torrentior, vectus aquis properantibus ad locum Aethiopicum qui Catadupi vocatur, novissimo catarracte inter occurrentis scopulos non fluere immenso fragore creditur sed ruere. Postea lenis et confractis aquis domitaque violentia, aliquid et spatio fessus, multis quamvis faucibus in Aegyptium mare se evomat, certis tamen auctu magno per totam spatiatum Aegyptum fecundus innatat terrae. ⁷³⁶



*Nació en Madrid, y regó
Con su corriente caudal
La tierra: a Madrid tornó,
Donde el curso remató
Para correr inmortal.*

56. Anónimo, *Libro de las Honras*, Madrid, 1603

⁷³⁵ Cándido de Dalmases, *op. cit.*, págs. 126-128.

⁷³⁶ PLIN. *H.N.* 5. 54.

EMBLEMA XX

Mirabere odores



57. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*, Roma, 1609

Desde sus inicios la Compañía estuvo integrada por hombres de diferentes nacionalidades: Fabro, de Saboya; Simón Rodríguez, de Portugal; Francisco Javier, navarro; el soriano Diego Laínez; el toledano Alfonso Salameron; y Nicolás Alonso, natural de Castilla. A estos seis que hicieron el voto en Montmartre, se añadieron otros tres: otro saboyano, Claudio Jayo, y los franceses Juan Codure y Pascasio Broët⁷³⁷.

Estos primeros compañeros, que antes eran esbozados como río acabado de nacer y luego interrumpido en su curso por una roca, son representados en el emblema dieciséis dentro de un alambique que, gracias al fuego de Ignacio — *Ignatius e ignis*—, se transforman en aromática esencia. Aparece así el santo como alquimista, o mejor, como fundamento de una transmutación alquímica, pues el fuego es elemento primordial para que la materia cambie. El fuego vivificador del horno había sido asimilado ya en la literatura emblemática al símbolo del fuego del amor, que consume a los servidores de Venus cuyos corazones eran

sometidos a la prueba del crisol por el alquimista Cupido⁷³⁸, equivalencia que es recreada por Tirleti y adaptada al *ignis* santo de su *Ignatius*.

Sin embargo, lo que se obtiene de esta sagrada combustión, como en las alquimias de Cupido, no es el oro sino simplemente el olor de la virtud, olor que aventaja a la fértil Sicilia y al Elíseo, el lugar donde habitan las almas de los héroes y de los justos. Es el olor que, en algunas de las cartas dirigidas a sus socios, S. Ignacio pide como necesario para la evangelización: “Procurar la buena fama y olor de la Compañía... en buscar sujetos para la Compañía, como son personas de letras o muy activas...”⁷³⁹; “El tercer modo de ayudarles es el buen ejemplo de vida; que en esta parte, como os decía, por la gracia divina el buen olor de ahí se difunde y edifica aun en otras partes fuera de este reino”⁷⁴⁰. Es el olor de Cristo que, a decir de Ribadeneira, derramaban con sus obras estos primeros compañeros del santo⁷⁴¹.

Pero ese “*odor*” que, como Tirleti escribe, es “*unus*” subrayando así el carácter unificador de la Compañía, se compara también a delicioso huerto: “*Mirabere odores, /...sic meus hortus olet*”, en una metáfora que hunde sus raíces tanto en la literatura como en las artes topiarias⁷⁴². Es, entonces, Ignacio un hortelano que ha hecho de las flores variías un jardín ordenado y tal vez artificioso, paraíso en la tierra y reflejo de ese otro paraíso celestial. Ese mismo Ignacio que, fuego alquímico y santo horticultor, nos increpa a utilizar un último sentido, el del olfato —“*mirabere odores, / Ignati, et dices*”—, necesario para percibir

⁷³⁷ Cándido de Dalmases, *op. cit.*, págs. 100-103.

⁷³⁸ Santiago Sebastián, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atlanta de Michael Maier*, Madrid, Ediciones Tuero, 1989, pág. 43.

⁷³⁹ S.I. de Loyola, “A los padres que se envían a ministerios”, *Cartas*, ed.cit., pág. 919.

⁷⁴⁰ S.I. de Loyola, “A los hermanos estudiantes del colegio de Coimbra”, *ibid. supra*, pág. 805.

⁷⁴¹ Ribadeneira, *op. cit.*, pág.122.

⁷⁴² Para el tema, la introducción de Aurora Egido al *Paraíso cerrado para muchos ...de Soto de Rojas*; Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, Madrid, Cátedra, 1981. También se trata de jardines y literatura en Fernando R. de la Flor, “El jardín de Yahvé. Ideología del espacio eremítico”, *La península metafísica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

enteramente este emblema, como necesario es también para orar en sus *Ejercicios Espirituales*: “...oler y gustar con el olfato y con el gusto la infinita suavidad y dulzura de la divinidad, del ánima y de sus virtudes y de todo”.⁷⁴³

⁷⁴³ S. Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales*, ed.cit., pág. 251.

EMBLEMA XXI

Vnum pro multis



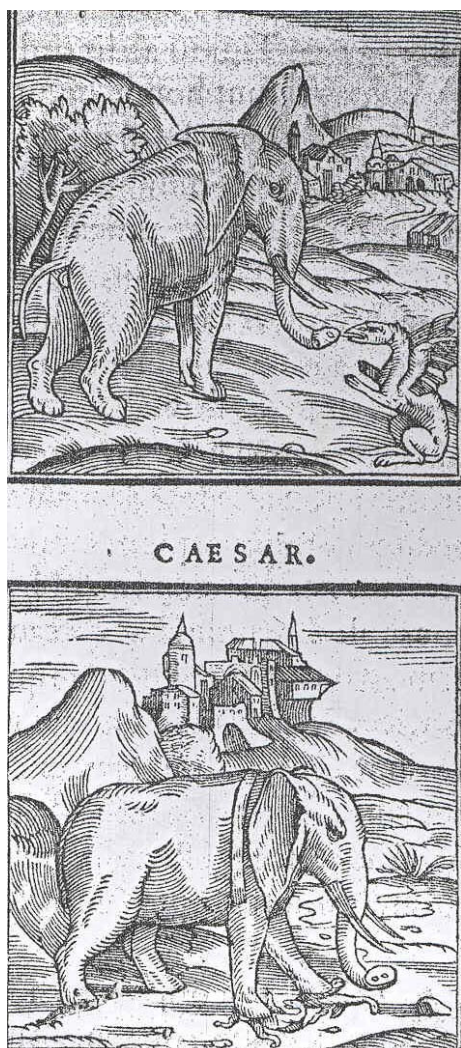
58. *Vita Beati P. Ignatii Loiolæ*, Roma, 1609

El tópico de que S. Ignacio fundó la Compañía para luchar contra el protestantismo se ha repetido hasta la saciedad, prueba de ello son las constantes referencias que hallamos en los poemas de nuestra fiesta, en especial en los certámenes tercero y séptimo⁷⁴⁴. Sin embargo y aunque es cierto que S. Ignacio y su Compañía participaron activamente en la oposición a la Reforma, no deja de ser una simplificación de los ideales del santo. S. Ignacio fundó la Compañía con el fin de servir a Dios y a la Iglesia⁷⁴⁵; y para la Iglesia del siglo XVI, el avance protestante constituía uno de los problemas más álgidos. Es en este contexto en el que hay que entender la fundación de colegios en ciudades protestantes, el envío de padres a Inglaterra o las numerosas cartas escritas con el fin de erradicar el problema, en especial, la que durante mucho tiempo se ha considerado como un manual de perseguidor al uso jesuita, dirigida al P. Pedro Canisio el 13 de Agosto de 1554. En la misiva, el santo no sólo propone una serie de

⁷⁴⁴ *Vid. supra* 2.4.3.

⁷⁴⁵ Cándido de Dalmases, *op. cit.*, pág. 162.

medios para extirpar el protestantismo en Austria sino también algunos métodos para que la religión católica arraigue.⁷⁴⁶



59. Valeriano, *Hieroglyphica*, Lyon, 1579

Pero, lejos de esa carta y de sus instrucciones, está la imagen y la letra del emblema veintiuno. Tirletti extrae el lema de un verso de la *Eneida*⁷⁴⁷; y utiliza, como imagen de la lucha contra la nueva religión, al elefante, icono de la fuerza y del poder desde el Horapolo: “Si quieren indicar hombre fuerte y que olfatea lo que le conviene, pintan un elefante con la trompa. Pues aquél, olfateando con ella, se apodera de lo que encuentra”⁷⁴⁸. Pierio Valeriano

⁷⁴⁶ S. Ignacio de Loyola, “Carta a P. Pedro Canisio”, *Cartas*, ed. cit., págs. 1009-1016.

⁷⁴⁷ El final del emblema repite casi el verso entero: “*unum pro multis dabitur caput*”, VERG. A. 5. 815.

⁷⁴⁸ “*Quomodo hominem fortem...*”, Orus Apollo, *op. cit.*, pág. 40; y Horapolo, ed. cit., pág. 593.

repite la idea de Horapolo, pero añadiendo abundantes datos; para Valeriano el elefante es “*Suis uiribus pollens*” y “*rex*”,⁷⁴⁹; y nos explica cómo una moneda de César tenía en la cara a un elefante con la trompa hacia arriba enfrentándose a una serpiente y, en la cruz, con la inscripción “CAESAR”, a esa misma serpiente aplastada por el elefante. Pierio concluye la explicación numismática diciendo que por la cara de la moneda se entiende que César provoca las guerras; por cruz, que César las acaba⁷⁵⁰. Idea que Tirletti recupera en el verso ocho: “*Belaque confundit, bellaque solus obit*”; y a la que añade: “*I, pugna, et vinctes. Fuit, pugnavit, et hostem / Vincit.*”(v.5), remedo del “*ueni, uidi, uinci*” cesariano.



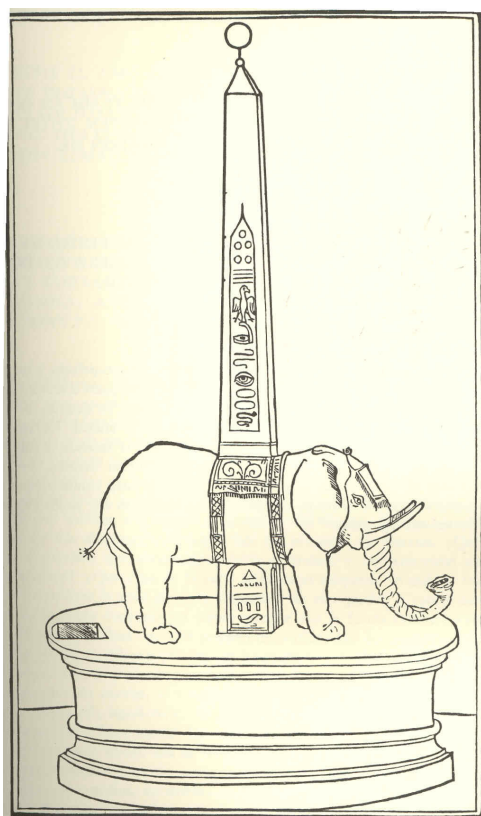
60. Alciato, *Emblematum*, Lyon, 1566

César también aparece en el emblema de Alciato, “*Pax*”(CLXXVI), por cuyo grabado un elefante camina arrastrando un carro triunfal, acompañado de trofeos; el probóscido ha sido sometido por el inmenso poder del rival de Pompeyo. Daza, en su traducción, parece que

⁷⁴⁹ Pierio Valeriano, *op. cit.*, f. 17 r.

⁷⁵⁰ Pierio Valeriano, *op. cit.*, f. 17 v.

interpretó al elefante de este emblema, cerca de la letra de Tirleti, como símbolo de Carlos V, el nuevo Julio César, que venció a los enemigos de la Iglesia. Al escueto lema del CLXXVI, le sigue un epigrama que comienza así: “El elefante que lleva torres sobre sus lomos...”⁷⁵¹, un primer verso que parece hacerse imagen desdibujada en nuestro emblema; pero que también nos recuerda a otra imagen, mucho más conocida y hermosa, la del elefante con el obelisco que Polifilo vio en su largo sueño ⁷⁵². La imagen del elefante portador sufrido de la mole de un obelisco será difundida gracias a Bernini y su monumento, sin embargo eso será mucho después de que el desconocido Tirleti escribiera estos *Emblemata* y cargara a su elefante con el nombre de Jesús, nombre al que S. Ignacio dedicó su Compañía⁷⁵³.



61. Polifilo, *Hypnerotomachia*, Venecia, 1499

⁷⁵¹ Alciato, *op. cit.*, pág. 219. Plinio recoge la noticia de elefantes llevando torres con soldados por orden del dictador César, PLIN. *H.N.* 8. 18-21.

⁷⁵² Francesco Colonna, ed. cit., II, pág. 37.

⁷⁵³ *Vid. supra* 1.1.1.

EMBLEMA XXII
Magno radiamus ab igne

La ínclita religión de S. Ignacio, antes río y después alquitara o huerto de varias flores, se ha ido ampliando hasta convertirse en un cielo estrellado, hipérbole de lo numerosa que había llegado a ser la Compañía en tiempos del mismo patriarca, a pesar de que la bula *Regimini militantis Ecclesiae* —1540—, por la que se confirmaba solemnemente la fundación de la Compañía, limitaba a sesenta el número de los profesos.⁷⁵⁴

El epigrama que explica la pintura del cielo estrellado parece esbozar en la distribución de sus versos la división radical que, para Tirleti, hay entre *caelum* y *terra*: *caelum* con sus ígneas estrellas permanece sólo en los primeros versos del poema, hasta que nuestra vista baja para leer lo que pertenece a la *terra*, sumergida en la mísera tiniebla. Las estrellas de ese *caelum*, que divisamos al comienzo del poema y que aparecen en varios de los emblemas del padre Tirleti, pueden ser símbolo de Dios, como nos indica Horapolo: “Para representar el dios del mundo...pintan una estrella. Dios, porque la victoria la asigna la providencia divina, por la que se cumple el movimiento de las estrellas y de todo el universo”⁷⁵⁵ y Valeriano recoge: “*Apud Horum igitur legas stellam hieroglyphicum esse Dei.*”⁷⁵⁶, añadiendo explicaciones. Pero quizá también esas ígneas estrellas se refieran a la segunda de las jerarquías en las que, según Ficino, está dividido el Universo⁷⁵⁷: el alma cósmica. A este mundo celestial o translunar pertenece el empíreo, las siete esferas o planetas y, además, las estrellas fijas. Jerarquía, la del alma cósmica, que es superior al reino de la materia, al que tal vez se refiera Tirleti en el final del epigrama, cuando nos habla de la *terra*.

⁷⁵⁴ Cándido de Dalmases, *op. cit.*, pág. 147.

⁷⁵⁵ “*Quid astrum scribentes significant*”, Orus Apolo, *op. cit.*, pág. 12. Horapolo, ed. cit., pág. 94.

⁷⁵⁶ Pierio Valeriano, *op. cit.*, f. 339 r.

Entre estos dos mundos, el cielo y la tierra, sólo existe un vínculo: los socios de Ignacio con su rostro de luz, vivificado por el fuego de su Patriarca —*Ignatius e ignis*—. Estos socios que, reflejo de la belleza celestial de las estrellas, reflejo de Dios, según el Horo y Pierio, nos conducirían a una especie de furor divino, gracias al cual nuestra mente podría escapar de la mísera *terra* y ascender hasta las regiones superiores para, por fin, contemplar a Dios⁷⁵⁸; esos socios, que brillan como el *I.H.S.* rodeado de rayos, empresa de la misma Compañía.⁷⁵⁹



62. *Imago Primis Saeculi Societatis Iesu*, Amberes, 1650

⁷⁵⁷ Para la división que Ficino propone del Universo, *vid.* el emblema VIII. Erwin Panofsky, *op. cit.*, pág. 192.

⁷⁵⁸ Para el furor divino, *vid.* los emblemas VIII y X. Erwin Panofsky, *op. cit.*, págs. 197-200.

⁷⁵⁹ *Vid. supra* 1.1.1 y *cfr. infra* con el primero de los jeroglíficos de Ledesma.

EMBLEMA XXIII
Rident hostilia bella



63. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*, Roma, 1609

Apenas recibida la bula por la cual se aprobaba la fundación de la Compañía, S. Ignacio convocó a sus compañeros para deliberar sobre la redacción de las *Constituciones*; en esa primera reunión de 1541 se establecerían los principios básicos de éstas, que no serían terminadas hasta 1594⁷⁶⁰. Aquellas *Constituciones* son las que ciñen y aseguran la Babilonia jesuita de nuestro emblema, una Babilonia que no se inspira en la bíblica sino en la descripción que Plinio el Viejo hace de esta mítica ciudad: “Babilón, la capital de las naciones caldaicas, consiguió una gran celebridad entre las ciudades del mundo entero... Estaba rodeada por dos muros de sesenta mil pasos, con una altura de doscientos pies y una anchura de cincuenta, siendo la medida de cada pie mayor que la nuestra en tres dedos; por el

⁷⁶⁰ En la introducción que hace el P. Ipaguirre a las *Constituciones* de S. Ignacio de Loyola. S. Ignacio de Loyola, *Constituciones*, ed. cit., págs. 442-446.

centro corría el Eúfrates con admirables construcciones en uno y otro lado...”⁷⁶¹. A esta descripción de Plinio, Tirleti añade un dato entresacado de las *Metamorfosis* de Ovidio, pues en la fábula de Píramo y Tisbe el poeta latino dice que Babilonia fue construida por la reina Semíramis⁷⁶², y por ello Tirleti llama a *Babilon* “*feminea*” (v.2) y nos explica en el último verso, que los muros de la mítica ciudad fueron levantados por una mujer: “*feminea...haec fabricata manu*”.

Pero si para dibujar la ciudad, Tirleti emplea fuentes profanas, la utilización de la fortaleza como metáfora de seguridad aparece con frecuencia en los *Salmos*, donde Yavé es comparado con una ciudad fortificada: “*Dominus fortitudo plebis suae, / Et protector salvationum christi sui est*”⁷⁶³. En el salmo 45, al igual que en el emblema del erudito padre, un río recorre esa ciudad inexpugnable de Dios: “*Deus noster refugium et virtus; / Adiutor in tribulationibus quae invenerunt nos nimis. / Propterea non timebimus dum turbabitur terra, / Et transferentur montes in cor maris. / Sonuerunt, et turbatae sunt aquae eorum; / Conturbati sunt montes in fortitudine eius. / Fluminis impetus laetificat civitatem Dei: / Sanctificavit tabernaculum suum Altissimus.*”⁷⁶⁴.

⁷⁶¹ PLIN. *H.N.* 6. 121-123.

⁷⁶² OV. *Met.* 4. 58.

⁷⁶³ Ps. 27, 8.

⁷⁶⁴ Ps. 45, 2-5.

EMBLEMA XXIV
Totum occupet orbem

Otra vez Tirleti aprovecha la paranomasia entre *Ignatius* e *ignis* para crear un emblema. Un fuego que aquí se transforma en purificador pues, ayudado por el soplo divino, incendia rastrojos para que, libre de éstos, la semilla pueda fructificar: “*Quid mirum proles! Haec genus ignis erat. Canebant messes.*” (v.v. 6 y 7). Por estos versos del epigrama se puede intuir una inspiración bíblica para el emblema, ya que en el *Nuevo Testamento* los rastrojos aparecen como impedimento para que la semilla de la palabra pueda fructificar ⁷⁶⁵. En el emblema XXIII, de argumentación similar, esta inspiración se hará mucho más patente. Además, la llama devastadora de abrojos, que protagoniza ambos epigramas y que invade todo el orbe, es como el fuego de Jesucristo, quien en el Evangelio de S. Lucas, advierte: “*Ignem veni mittere in terram, et quid volo nisi ut accendatur?*”⁷⁶⁶, versículo que, ya hemos visto, figuraba en el toisón del coro.

El lema, sin embargo, lejos del sagrado libro, lo toma de un verso de la *Eneida*: “*huic progeniem uirtute futuram egregiam et totum quae uiribus occupet orbem*”.⁷⁶⁷

⁷⁶⁵ Mt. 13, 23.

⁷⁶⁶ Lc. 12,49.

⁷⁶⁷ VERG. A. 7. 257-258.

EMBLEMA XXV

Non alia debuit arte mori

En el emblema XVII —“*Vnum pro multis*”—, Tirleti ya nos había dibujado a un san Ignacio paladín contra la herejía protestante. El santo era entonces elefante que, sosteniendo la torre del nombre de Jesús, hacía y deshacía batallas. En este emblema, el erudito padre prefiere representarnos a toda la Compañía que, como Hércules, lucha contra la Hidra del protestantismo y a la que vencerá gracias al *ignis* de *Ignatius*. El héroe Alcides es también protagonista de uno de los *Emblemata* del jurisconsulto, el CXXXVII —“Los doce trabajos de Hércules”—, en el primer plano de la ilustración vemos a Heracles que, junto a una Hidra a la que le faltan dos cabezas, sostiene una tea. A esta ilustración, tan similar a la nuestra, le sigue un epigrama en el que el mito de Hércules, tal y como se venía haciendo desde la Edad Media, se interpreta de forma alegórica: el héroe griego es vencedor de vicios⁷⁶⁸. La misma interpretación del mito la encontramos en Pierio, para el que la Hidra vencida por Hércules significa “*Edomitum a virtute vitium*”⁷⁶⁹. Tirleti superpone a estas translaciones alegóricas otra más inmediata y de cariz contrarreformista, aprovechando además la tea encendida del héroe, atributo que le sirve para sacar a colación la manida paranomasia.



64. Alciato, *Emblemata*, Lyon, 1566

⁷⁶⁸ Alciato, ed. cit., págs. 178 y 179.

⁷⁶⁹ Pierio Valeriano, *op. cit.*, f.122 v.

EMBLEMA XXVI

Elegit natura prius



65. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*, Roma, 1609

Una vez confirmada, en 1540, por el papa Paulo III la fundación de la Compañía, había que nombrar a un general. Hasta entonces y aunque todos consideraban a Ignacio como guía espiritual, este cargo había sido desempeñado semanal y rotativamente por cada uno de los compañeros de Loyola. Para determinar quién sería el superior se llevó a cabo una votación, salió elegido Ignacio, que rechazó el cargo y solicitó otro sufragio; sin embargo, el resultado fue el mismo. Ignacio rehusó de nuevo el resultado hasta que fue convencido por su confesor, el franciscano fray Teodosio de Lodi ⁷⁷⁰. Estas vicisitudes y también las dudas del patriarca, que retrasaron su nombramiento como general, se hallan reflejadas en los versos tres y cuatro del epigrama, en los que el poeta interroga al santo: “*Cur ergo, Ignati, detrectas nobile regnum?;/ quod tua fundauit non tua dextra reget?*”; porque, para Tirletti, el gobierno de S. Ignacio sobre sus socios es tan legítimo como el de la abeja reina sobre su colmena.

⁷⁷⁰ Cándido de Dalmases, *op. cit.*, págs. 147-151.

La visión de la abeja como modelo de sociedad monárquica es cara a la emblemática. En los *Hieroglyphica* de Horapolo ya encontramos la abeja con una simbología que se va a repetir en muchas imágenes y epigramas. Para Horapolo, los egipcios representaban con la abeja “el pueblo obediente al rey”, pues “entre todos los demás animales es el único que tiene rey, al que sigue la restante multitud de abejas, como también los hombres obedecen al rey. Dan a entender a partir de la bondad de la miel y de la fuerza del aguijón del animal que el rey es bondadoso a la vez que enérgico en la justicia y el gobierno”⁷⁷¹. Alciato, recaba en este segundo significado de la abeja como rey bondadoso a la vez que enérgico, dando mayor importancia al uso de la dulzura a la hora de gobernar, así el emblema CXLVIII de Alciato lleva el lema: “*Principis clementia*”⁷⁷² y se dibuja con una colmena al igual que la perdida ilustración de nuestro emblema. Valeriano vuelve a repetir lo dicho por Horo y por el jurisconsulto, la abeja es “*Rex*” y “*Populus regi suo obsequens*”, pero nos detalla fuentes, entre ellas, Plinio ⁷⁷³. En España, emblemas, jeroglíficos y empresas recogieron también esta abeja organizada y obediente a su óptimo rey, así lo hallamos desde Juan de Horozco⁷⁷⁴ hasta una obra, en la que era obvio que la abeja apareciese: *La idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* de Saavedra Fajaardo, en cuya empresa cuarenta y dos, dos abejas uncidas a un yugo, son anuncio de los beneficios que conlleva el gobernar con dulzura⁷⁷⁵. No es extraño, pues, que el autor de nuestro librito increpe al santo por sus dudas, poniéndole el ejemplo de la laboriosa abeja, imagen de monarquía perfecta, que aquí se traslada a símbolo de un poder religioso.

⁷⁷¹“*Quomodo populum regi obsequentem*”, Orus Apolo, *op. cit.*, pág. 25; Horapolo, ed. cit., pág. 200.

⁷⁷² Alciato, ed. cit., pág. 190.

⁷⁷³ Pierio Valeriano, *op. cit.*, fols.185 v. y r.. Plinio describe a las abejas y su organización en libro XI. PLIN. *H.N.* 11. 11-69.

⁷⁷⁴ “...hallaron admirable símbolo de la sujeción y obediencia al rey en las abejas, pues entre todos los animales son ellas solas las que en forma de república viven, y las que tienen conocidamente rey a quien ellas conocen y obedecen.” (J. de Horozco y Covarrubias, *op. cit.*, f. 85 r.).



66. Alciato, *Emblemata*, Lyon, 1600

⁷⁷⁵ Diego de Saavedra Fajardo, *La idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*, Barcelona, Planeta, 1998, págs. 270-273.

EMBLEMA XXVII
Purgatur, pinguetque

El emblema veintitrés, como el veinte, nos vuelve a hablar del fuego purificador de Ignacio y del posterior fruto que, gracias a su quema, se obtiene en todo el orbe:

!Heu heu quam sterilis nuper uirtutibus arens

orbis erat, quot erant nuper in orbe mala.

Missus at est tandem foelix Ignatius ignis. (v.v. 3-5)

Este fuego, que vivifica el nombre de Ignacio y que prende los malditos rastrojos del vicio, apuntábamos en el anterior poema que se inspiraba en la *Biblia*. La emblemática española recurrió a menudo al *Antiguo y Nuevo Testamento*, fuentes que Gállego llama endógenas de la cultura simbólica en la península ⁷⁷⁶. Ya en el primer libro de *Los emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias, libro que teoriza sobre la nueva literatura con imágenes, se dedican dos capítulos a hablar de este tipo de símbolos: el capítulo segundo, “De la primer insignia o empresa que tuvo en el mundo, y de algunos hierohlyphicos que en la Sagrada Escripura se hallan”; y el capítulo tercero, “De las divisas que contino la Iglesia Católica en sus pinturas, y de las insignia de nuestra Señora, y del origen de la reliquia santa del Agnus Dei”⁷⁷⁷. Citas, parábolas, símbolos de los libros bíblicos aparecerán y reaparecerán en muchas de las composiciones emblemáticas, como hemos visto en *El discurso en jeroglíficos* de Ledesma, donde cada lema, generador de la imagen y del epigrama, es un versículo bíblico.

No obstante, Tirleti recurre poco a las letras sagradas, aunque éstas fuesen habitualmente nombradas en un libro como los *Hieroglyphica* de Valeriano, inspirador

⁷⁷⁶ Julián Gállego, *op. cit.*, pág. 49.

⁷⁷⁷ Juan de Horozco y Covarrubias, *op. cit.*, fols. 23 r.-26 v.

frecuente de la culta *Vida del glorioso patriarca*. Cuando lo hace, prefiere alejarse de la evidencia de una cita y enredar referencias; así, este emblema parece eco de dos parábolas en las que rastrojos y espigas tienen connotaciones negativas. En la parábola del sembrador: “*Qui vero in terram bonam seminatus est, hic est qui audit verbum, et intellegit, et fructum affert*”⁷⁷⁸; y en la de la cizaña,⁷⁷⁹ los segadores del reino de los cielos queman, una vez separada del trigo, la cizaña que había sido sembrada por el enemigo. El autor de nuestro librito introduce en estas parábolas que, al igual que los emblemas guardan misterios y declaran “las cosas ocultas”⁷⁸⁰, el *ignis* purificador de *Ignatius*, para que queme los vicios del siglo y la semilla de la palabra pueda fructificar. Un *ignis* que aquí parece imaginarse como el que arde en muchos de los emblemas de Borja⁷⁸¹.



67. Juan de Borja, *Empresas Morales (Primera Parte)*, Madrid, 1680

⁷⁷⁸ Mt. 13, 23.

⁷⁷⁹ Mt. 13, 24.

⁷⁸⁰ Cuando los discípulos preguntan a Jesús por qué habla en parábolas, él responde: “*Quia vobis datum est nosse mysteria regni caelorum: illis autem non est datum*” (Mt 13, 11).

⁷⁸¹ En varios emblemas de Juan de Borja aparece el fuego como protagonista, J. de Borja, ed. cit.

EMBLEMA XXVIII

Retinebo tamen



68. Vita Beati P. Ignatii Loiolae, Roma, 1609

El episodio de este emblema ya había sido cantado en el certamen de las redondillas⁷⁸² y después, representado en uno de los jeroglíficos de Ledesma, donde el santo aparece dibujado como una cantimplora⁷⁸³.

Menos jocosa es la imagen que el padre Tirleti esboza, así como el epigrama que acompaña a ésta, que dista mucho del ligera tercerilla de Ledesma. En ambos, imagen y epigrama, se atisba la influencia de Alciato y su emblema LXXXII, “*In facile a virtute desciscentes*” (“Sobre los que se apartan facilmente de la virtud”). Tirleti copia el dibujo: una nave que es detenida por una rémora; y volviendo del revés significados y equivalencias, rehace la letra. Pues, si bien la nave representa en ambos emblemas a un joven; el viento y los remos que mueven barco y que significaban, para el jurisconsulto, el ingenio y la virtud encaminadores del joven hacia los astros de los estudios, el erudito padre encuentra en ellos “el deseo inclinado hacia el placer dehonesto”, “la ciega locura”, “los fuegos del infierno”;

⁷⁸² Vid. supra 2.4.5.

⁷⁸³ El jeroglífico XVII.

por otra parte, la rémora, que en los *emblemata* simbolizaba a la prostituta que detenía al estudioso mancebo, para nuestro autor es el santo, sumergido en las heladas aguas.⁷⁸⁴



69. Bernardino Daza, *Los Emblemas de Alciato Traducidos en rhimas Españolas*, Lyon, 1540

⁷⁸⁴ Alciato, ed. cit., pág. 118.

EMBLEMA XXIX

Omnes caelo feret

Este emblema es paralelo al XVI, donde el fuego de Ignacio también producía olores gratos al cielo, aromas que tendían hacia las estrellas. Tirleti sólo varía algo la imagen y el epigrama, transformando las flores de la alquitara en inciensos que la “*fauila*” ignaciana quema, como se hace en muchos ritos católicos, herencia de esa primera quema de incienso que Yavé pide a su pueblo en el *Éxodo* para su “Altar de los perfumes”⁷⁸⁵. Los diferentes “*odores*”, que invaden el poema y que Tirleti, siguiendo a Plinio, los hace procedentes de Arabia y de India ⁷⁸⁶, vuelven a apelar a nuestro olfato: para “comprender” este emblema vigésimo quinto hace falta también ese sentido olvidado, útil, como todos, en la oración ignaciana.

⁷⁸⁵ *Exodo*, 30.

⁷⁸⁶ PLIN. *H.N.* 12. 50-72.

EMBLEMA XXX

Vtrumque decet

Para este emblema sobre la caridad, Tirleti vuelve a elegir la imagen del elefante; sin embargo, esta vez no se fija en su poder, sino en su doble corazón, corazón que describe tal y como Pierio Valeriano esboza en su *Liber secundus*: “*Sane Mauri affirmant cor duplex elephanto esse, altero quidem irasci, altero ad lenitatem induci*”⁷⁸⁷. Pero la doblez del corazón de Ignacio no guarda la ira, pues sólo consiste en dos tipos de amor, las dos formas de amor que conlleva la virtud teologal de la caridad: el amor a Dios sobre todas las cosas (“*At tu semper amas, Ignati, ad sidera fertur/ cor semper, dio semper amore furis*”) y al prójimo como a nosotros mismos (“*Non hominum tamen interea minus ardet amore/ pectus, cor hominum maximus ardet amor.*”). La *charitas* cristiana encuentra su expresión más hermosa en la carta que San Pablo dirige a los corintios⁷⁸⁸, donde el amor a Dios y al prójimo se erige sobre el resto de las virtudes: “*Nunc autem manent, fides, spes, charitas: tria haec; maior autem horum est charitas*”⁷⁸⁹. Esta epístola de san Pablo puede leerse sustituyendo la palabra “caridad” por “amor”; y es, entonces, cuando todos sus versículos parecen reclamar aquella armonía, que Ficino buscaba entre el sistema filosófico de Platón y los “*Platonici*”, y la religión cristiana⁷⁹⁰. Eje del pensamiento de Marsilio Ficino es el amor, que no escapa a ese perseguido sincretismo, pues, de hecho, el fundador de la Academia florentina, no encontraba ninguna diferencia esencial entre amor platónico y *charitas* cristiana⁷⁹¹. Por todo ello, no es extraño que el padre Tirleti, devoto de las doctrinas neoplatónicas, nos describa en su epigrama la “mucho caridad con todos” del santo, en términos de furor divino; así, Ignacio

⁷⁸⁷ Pierio Valeriano, *op. cit.*, fol. 20 r.

⁷⁸⁸ 1 Cor. 13.

⁷⁸⁹ *Ibid. supra* el versículo 13.

⁷⁹⁰ Panofsky, Erwin, *op. cit.*, pág.190.

⁷⁹¹ *Ibid. supra* págs. 198 y 199.

está inspirado siempre “por un amor divino”, gracias al cual su corazón “es arrebatado junto a las estrellas”⁷⁹² que, ya sabemos, para Horo y Valeriano, significan Dios ⁷⁹³; y que simbolizan el reverberante anagrama jesuita.

.

⁷⁹² Para la explicación del furor divino *vid. supra* los emblemas VIII y X.

⁷⁹³ *Vid. supra* el emblema XVIII.

EMBLEMA XXXI
Aliena pericula cautum

El final de su tratado lo dedicó Alciato a una serie de árboles, todos ellos de la cuenca mediterránea, como el moral del emblema CCIX. Para el jurisconsulto también el *morus* es símbolo de la prudencia, pues “no verdea más que cuando ha pasado el frío”,⁷⁹⁴. El padre Tirletti añadirá a esa prudencia del moral, que se manifiesta en no madurar sus frutos antes de tiempo, otra: el árbol ofrece las moras en la parte más alejada del suelo.



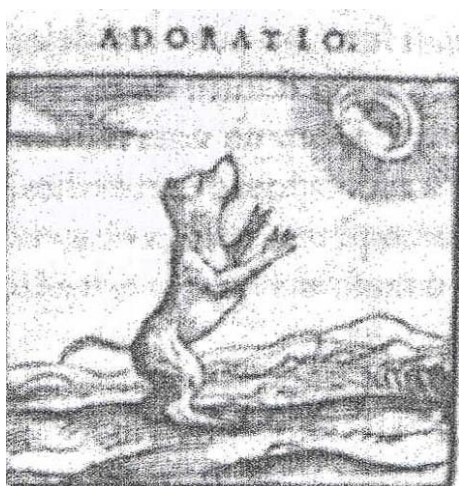
70. Alciato, *Emblemata*, Lyon, 1566

⁷⁹⁴ Alciato, ed. cit., pág. 250.

EMBLEMA XXXII

Vnde meae ueniunt exordia lucis

Horapolo, al igual que Plinio, relaciona al cinocéfalo con la luna; y en los *Hieroglyphica*, este animal fantástico, mitad simio, mitad perro, representa la “salida de la luna” porque “ambos participan de la luz”⁷⁹⁵. Valeriano va a especificar más el vínculo existente entre el cinocéfalo y la luna, pues cuando ésta se oscurece por un eclipse el macho pierde la vista, no come y se tumba enojado por su ocultación; y la hembra, afectada por una enfermedad, vomita sangre. Para Pierio, el ciego cinocéfalo recibe la luz de la luna y parece como si en ese instante de iluminación diera las gracias a Dios, ya que eleva sus manos hacia el cielo⁷⁹⁶.



71. Valeriano, *Hieroglyphica*, Lyon, 1579

Sin embargo, el cinocéfalo de nuestro emblema no mira a la luna para curar su ceguera, sino que su mirada alcanza los resplandores del cielo para juntar “soles” y “astra”. *Soles* y *astra* que continuamente aparecen adornando la bóveda celeste de esta hagiografía en imágenes y que nos recuerdan en el reverberante sello jesuita la idea de Dios, pues el mismo Valeriano los había hecho jeroglíficos de la deidad.

⁷⁹⁵ Orus Apollo, *op. cit.*, pág. 12; Horapolo, ed. cit., pág. 61.

⁷⁹⁶ Pierio Valeriano, *op. cit.*, fols. 45 v. y 46 r.

Por otra parte, la oposición entre luz y oscuridad, entre videncia y ceguera, que se percibe en nuestro poema, tiene reminiscencias bíblicas; en el *Nuevo Testamento*, Jesucristo significa luz: “*Ego sum lux mundi: qui sequitur me, non ambulat in tenebris, sed habebit lumen vitae*”⁷⁹⁷; y tiene poder para sanar la ceguera, como en los milagros de “El ciego de Jericó”⁷⁹⁸, “Curación de dos ciegos”⁷⁹⁹, “La curación del ciego de nacimiento”⁸⁰⁰. En este último milagro, el ciego, después de ser sanado, responde a las preguntas de los fariseos con palabras de nuestro S. Ignacio contemplador de soles y estrellas: “lo que sé es que, siendo ciego, ahora veo”⁸⁰¹. San Juan, al igual que los demás evangelistas, relaciona la vista con la fe: quien se recupera de la oscura ceguera es porque cree que Jesús es el hijo de Dios; y sin duda, es también la fe la que ilumina los ojos del ciego cinocéfalo del emblema de Tirleti, haciéndole recuperar la vista. Único sentido, para los neoplatónicos, a través del cual se podía alcanzar el furor divino; paso inevitable, por lo tanto, hacia la belleza inteligible y universal.⁸⁰²

Esta simbología profana cargada de las reminiscencias bíblicas le sirve, como en otros emblemas, a Tirleti para dibujarnos algo que parecía ser una costumbre del santo, como explica Ribadeneira en su biografía: “Sacaba nuevo contento y nuevos goces de todas estas ocupaciones; pero de ninguna más que de estar mirando atentamente la hermosura del cielo y de las estrellas, lo cual hacía muy amenudo y muy despacio, porque este aspecto de fuera, y la consideración de los que hay dentro de los cielos y sobre ellos, le era grande estímulo y incentivo al menosprecio de todas las cosas transitorias y mudables debajo dellos y le

⁷⁹⁷ Io. 8,12.

⁷⁹⁸ Lc. 18 y Mc. 10.

⁷⁹⁹ Mt. 9-10.

⁸⁰⁰ Io. 9.

⁸⁰¹ Io. 9, 25.

⁸⁰² Panofsky, *op. cit.*, pág. 202.

inflamaba más en el amor de Dios. Y fue tanta su costumbre que hizo en esto, que aun le duró toda la vida; porque muchos años después, siendo ya viejo, le vi yo estando en alguna azotea, o en algún lugar eminente y alto, de donde se descubría nuestro hemisferio y buena parte del cielo, enclavar los ojos en él...”⁸⁰³. Una imagen que ya hemos visto en aquel grabado de la *Vita*, donde Ignacio lloraba, aquél que reproducimos para el emblema VI de esta hagiografía.

⁸⁰³ Ribadeneira, *Historias de la Contrarreforma*, op. cit., pág. 50

EMBLEMA XXXIII

Nutritur, non uincitur illis

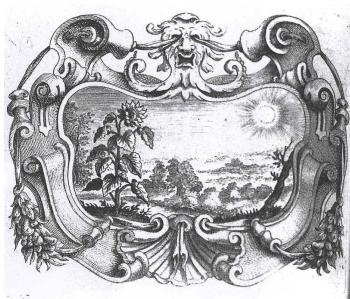
Como en el emblema XVII, Tirleti aprovecha los prodigios que, sobre el fuego, Plinio el Viejo narra en el *Libro I* de su *Historia Natural*. Si para aquel epigrama se fijaba en la piedra Gnacia, ahora es el fuego del Ninfeo el encargado de reforzar la paranomasia *Ignatius* e *ignis*. El cráter del Ninfeo es situado en Iliria, hoy Albania —“*Nympheum adriacas qua spectat parte procellas*” (v.1)—, allí brota de una piedra una llamarada que prende con las lluvias⁸⁰⁴.

⁸⁰⁴ PLIN. *H.N.* 2. 237-240.

EMBLEMA XXXIV

Tamen usque sequar

Aunque heliotropo y selinotropo significan, para Valeriano, “*terrenorum cum colestibus temperatura*” pues ambas flores giran siempre su rostro hacia el sol o la luna, respectivamente⁸⁰⁵, el Padre Tirleti olvida el fantástico “giralunas” y elige la gigantea para dibujar a un S. Ignacio, que de nuevo deja caer su mirada sobre el sol que, ya sabemos, significa Dios a través del refulgente sello jesuita. Sin embargo, el santo heliotropo ve impedida su contemplación por “*nubila nigra*” (v.4) y su mente es atenazada por las oscuras tinieblas: “*Tum quoque cum tetricis mens est obducta tenebris*”(v.7). A los mismos símbolos parece, por lo tanto, corresponder la misma filosofía y nos encontramos otra vez con ese sol divino, que atrae para sí aquella parte del alma, *mens*, que, para Ficino, era la única capaz de penetrar en la verdad y la belleza eternas, aunque aquí se vea impedida por las *tenebra* y *nubila* que quizá se refieran al cuerpo⁸⁰⁶; también vuelve a aparecer la vista como único sentido, a través del cual la mente puede acceder a esa región superior: “*Vultu heliotropium conuerso ad nubila cernis,/ ut spectat qua sese orbita solis agit?*” (v v. 1 y 2)⁸⁰⁷. El lema, que repetido enmarca el epigrama de este jeroglífico, Tirleti lo entresaca de una de las *Sátiras* de Horacio⁸⁰⁸.



72. *Imago Primis Saeculi Societatis Iesu*, Amberes, 1650

⁸⁰⁵ Pierio Valeriano, *op. cit.*, fol. 423 v.

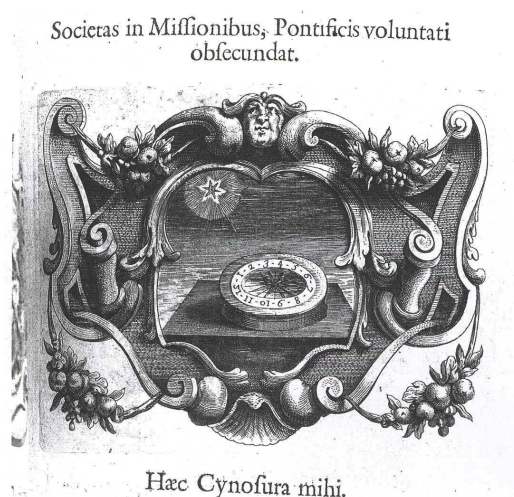
⁸⁰⁶ *Vid. supra* los emblemas VIII y X.

⁸⁰⁷ *Vid. supra* el emblema XXXII.

⁸⁰⁸ “*Usque sequar te*”, HOR. S. 1.9. 19.

EMBLEMA XXXV
Sola regit, quae sola rapit

El imán, como emblema, lo encontramos en una obra posterior, las *Empresas políticas* de Diego de Saavedra, cuya primera edición es de 1640. Bajo el lema “*Immobilis ad immobile nvmen*”, aparece una brújula que entre todas las estrellas se detiene ante la polar, pues para Saavedra la religión es el imán que ayuda a gobernar: “...Y como la aguja de marear, llevada de una natural simpatía, está en continuo movimiento hasta que se fije a la luz de aquella estrella inmóvil, sobre quien se mueven las esferas, así nosotros vivimos inquietos mientras no llegamos a conocer y adorar aquel increado Norte, en quien está el reposo y de quien nace el movimiento de las cosas. Quien más debe mirar siempre a Él, es el príncipe, porque es el piloto de la república, que la gobierna y ha de reducirla a buen puerto; y no basta que finja mirar a él si tiene los ojos en otros astros vanos y nebulosos, porque serán falsas sus demarcaciones y errados los rumbos que siguiere, y dará consigo y con la república en peligrosos bajíos y escollos. Siempre padecerá naufragios...”⁸⁰⁹. Al igual que Saavedra deseará para su príncipe, S. Ignacio ha fijado sus ojos en Dios, para conducirse en el piélago de la vida.



73. *Imago Primis Saeculi Societatis Iesu*, Amberes, 1650

⁸⁰⁹ Diego de Saavedra Fajardo, ed. cit., págs. 165 y 166.

EMBLEMA XXXVI

Vnde abii aspicio

Casi al final de los *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum*..., en el *Liber LIX*, nos encontramos con la fábula de Júpiter y Europa. Valeriano nos dibuja a la hija del rey de Tiro, con el rostro vuelto hacia la orilla y a lomos de un toro que se adentra en el mar. El mismo Pierio explica así la fábula: “*Animae hominis in corpore status*”; y, desde la filosofía neoplatónica —“*Et hic est Platonius ille animae circulus*”—, nos enseña toda una serie de equivalencias: la virgen raptada es el alma del hombre; el piélago, el mundo; las costas de su patria que abandona, la tierra que el alma deja cuando contempla a Dios⁸¹⁰. Sin duda, Tirletti ha copiado la interpretación de Valeriano, pues calca en este emblema treinta y dos, ilustración y texto, y aplica el molde entresacado de los *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum* a su S. Ignacio, aprovechando incluso los matices propios de la doctrina neoplatónica como el uso de la palabra “*mens*” que ambos, Pierio y Tirletti, emplean.

La fábula de Europa y el toro, explicada así, está en la línea del emblema XI de este mismo librito, que nos narra la transformación de Júpiter en lluvia de oro para conseguir a Dánae. En la interpretación de ambas leyendas parecen pesar las alegorizaciones y explicaciones moralizadas que de Ovidio se habían hecho. Sin embargo, y a pesar de que Tirletti juega con esos mismos códigos, en el último verso de cada uno de los epigramas deshace las equivalencias; entonces su Dios ya no es Zeus o Júpiter, sino que es señaladamente mejor: “*Sat fuerit, dixisse, beant caelestia dona, / auro cui melior nymbus ab axe pluit.*” (Emblema XI, v.v.7 y 8); “*Vnde abii aspicio hinc clamas, sed laetior esto, / nam quo vis melior te Ioue taurus aget.*” (Emblema XXXII, v.v. 9 y 10).

⁸¹⁰ Pierio Valeriano, *op. cit.*, f.435 r.



74. Valeriano, *Hieroglyphica*, Lyon, 1579

EMBLEMA XXXVII

Tutissimus ibis



75. Vita Beati P. Ignatii Loiolae, Roma, 1609

Ya casi olvidado ese león temible, símbolo de la fuerza sin medida, de la cólera, de lo temible, símbolo también del demonio, es retomado otra vez por Tirleti para la elaboración de un emblema, que trata del mismo episodio que la séptima contienda⁸¹¹. En este trigesimoséptimo emblema, Ignacio vuelve a ser vencedor de la terrible fiera; pero, a diferencia del segundo de este mismo librito, la victoria sobre la alimaña no es llevada a cabo gracias a un paradójico “deponer las armas”, sino que ahora *Ignatius* necesariamente se ha de servir de su única arma: *el ignis*. Hay un jeroglífico de Horapolo, en el que el iracundo animal es amedrentado por el fuego: “*Quomodo hominem igne castigatum. Hominem igne castigatum et hoc indicare uolentem, cum uolunt significare, leonem et faces pingunt. Nihil enim magis timet leo, quam faces ardentes*”. Horapolo no hace sino seguir una tradición que desde Homero a Plinio, pasando por Aristóteles, señalaba al león como un animal temeroso al

⁸¹¹ Vid. supra 2.4.7.

fuego⁸¹²; y esta misma tradición es la que Valeriano recoge en su libro: “*Super igne sollicitus*”⁸¹³.

⁸¹² Orus Apollo, *op. cit.*, pág. 38; Horapolo, ed. cit., pág. 339.

⁸¹³ Pierio Valeriano, *op. cit.*, f. 9 r.

EMBLEMA XXXVIII

Regnum saepe dedit



76. Vita Beati P. Ignatii Loiolae, Roma, 1609

El león aparece aquí con unas connotaciones totalmente opuestas a las de los emblemas II y XXXVII de la *Vida del glorioso patriarca*, rey y señor de las selvas, simboliza la monarquía como en otros muchos jeroglíficos de los siglos XVI y XVII. Así, por ejemplo, en una de las primeras fiestas jesuitas, la *Relación de un sacerdote inglés...*, de 1592, los jeroglíficos que adornaban el colegio representaban a Felipe II como león o águila⁸¹⁴. El vínculo existente entre león y reyes fue también subrayado por Jerónimo de la Huerta, quien en su *Historia Natural* nos dice: “...fue llamado de los Griegos León, o porque significa Rey... Es este Príncipe y Rey de los animales; así por su ligereza y fuerza, como por su ferocidad y nobleza, y así comúnmente ha sido símbolo o jeroglífico de Reyes”⁸¹⁵.

Pero nuestro león se deshace de sus reinos, entregándoselos a un Ignacio que es Hércules y que, al subir a los cielos, vence al poderoso animal: “*Herculeo e terris astra labore subis*”(v.10). Parece, pues, que el Padre Tirletti se refiere al León de Nemea, vencido y

⁸¹⁴ Ecclesal, *op. cit.*

⁸¹⁵ Horapolo, ed. cit., pág. 105.

muerto por Alcides en el primero de sus doce trabajos, y convertido después en la costelación de Leo. No en vano el león del emblema XXXVIII pertenece a aquellas estrellas, que invaden los epigramas de esta hagiografía (v.v.5 y 6), y predice un futuro feliz (v.9) para ese hombre, Ignacio, que había muerto bajo su signo (el 31 de julio de 1556)⁸¹⁶. Otra vez Tirleti equipara a Ignacio con Heracles, ahora no sólo ha abatido a la pestilente Hidra de la heterodoxia (Emblema XXXV), sino que ha dominado al mismo león de su muerte, de su destino. Otra vez Tirleti vuelve a revisar a Alciato y su emblema “*Dvodecim certamina Herculis*”, cuya imagen, en la edición de Lyon de 1566, representa en un primer plano al héroe griego “que no morirá nunca”, con la Hidra; y, un poco más al fondo, a Alcides, luchando con el León de Nemea⁸¹⁷.

⁸¹⁶ Alciato, *Emblemata*, Lugduni, Guillelmo Rovillio, 1566 (fig. 64).

⁸¹⁷ Alciato, ed. cit., pág. 179.

EMBLEMA XXXIX

Non incubo, sed foueo

Aunque la muerte de S. Ignacio haya sido “un feliz y dichoso tránsito” y el león de Nemea le haya entregado su reino de estrellas, en la sórdida tierra quedan solos sus socios. A ellos va dirigido este emblema, que quiere significar la protección del patriarca desde el cielo y, también, la continuidad del mismo santo, vivo en su descendencia; se trata, pues, de una etapa nueva pero igualmente feliz para la Compañía. Para expresar esos dos tiempos de la vida del patriarca: el pasado, en el que permanecía, junto a sus hijos; y el presente, en el que desde las estrellas los alimenta, Tirleti nos dibuja dos aves: la “mater cristata”, del ayer, y la generalmente denostada avestruz, del hoy.

En la utilización de la gallina como icono de fecundidad se recogen ecos de la emblemática, así la encontramos en Pierio Valeriano, como *foecunditas*. El mismo Valeriano nos explica que los antiguos teólogos entendieron la gallina como comunidad de píos, por aquella sentencia del Evangelio: “Así como la gallina congrega a sus pollos bajo sus alas”⁸¹⁸. La sentencia, que el autor de los *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum* ...saca a colación, pertenece al evangelio de San Mateo, donde Jesús, al increpar a los judíos y fariseos, exclama: “*Ierusalem, Ierusalem, quae occidis prophetas, et lapidas eos, qui ad te missi sunt, quoties volui congregare filios tuos, quemadmodum gallina congregat pullos suos sub alas, et noluisti? Ecce relinquetur vobis domus vestra deserta. Dico enim vobis, non me videbitis amodo, donec dicatis: Benedictus qui venit in nomine Domini.*”⁸¹⁹.

Desde la simbología dada por Valeriano y también desde los versículos del evangelista, el que la “*mater cristata*” no alimentase a sus píos polluelos con su “*pectoris*

⁸¹⁸ Pierio Valeriano, *op. cit.*, f.172 r..

⁸¹⁹ Mt. 23, 37-39.

igne” (otra vez aprovecha el *Ignatius, ignis*), sería motivo de inaudita tristeza y más si lo que queda es la ingrata avestruz. No obstante, el erudito padre olvida la simbología negativa, dada a la leyenda de que la avestruz no incubaba sus huevos (Covarrubias en su *Tesoro* dice del avestruz: “Y el avestruz, que por ser tan pesado, si se echasse sobre sus güevos los quebrantaría, le dió la naturaleza un instinto, que haziendo un hoyo en la arena los enterrasse allí, y los rayos del sol hazen el efeto que había de hazer el avestruz poniéndose sobre ellos, como hazen algunas mugeres en las aldeas que los ponen entre el estiércol caliente debaxo del horno”⁸²⁰, leyenda, por la que Valeriano hace al avestruz icono del hipócrita⁸²¹); y convierte a la avestruz en la señal de que S. Ignacio aún permanece junto a sus hijos, alimentándolos, como la pesada ave, desde lejos, desde las estrellas.

⁸²⁰ Covarrubias, *op. cit.*

⁸²¹ Pierio Valeriano, *op. cit.*, fols. 178 v. y 179 r. Ripa también recoge como negativa la leyenda del avestruz y hace al ave protagonista del “Olvido del Amor hacia los hijos”. Cesare Ripa, ed. cit., II, pág.150.

EMBLEMA XL
Lux crescet, et ardor



77. Vita Beati P. Ignatii Loiolae, Roma, 1609

Para este último emblema que cierra *La vida del glorioso patriarca en cuarenta emblemas*, Tirletti vuelve a recurrir a Plinio y sus leyendas sobre el fuego, eligiendo la del monte Quimera, que arde “con una llamarada incesante noche y día”, y que en el segundo libro sitúa en la Fasélide, ciudad que pertenece a Panfilia⁸²² y, sin embargo, en el libro quinto, se ubica dentro de Licia. Tal incertidumbre en su localización pueda deberse a que es un nombre relacionado con la mitología: la Quimera es un monstruo de tres cabezas (una de león, otra de cabra y la tercera de serpiente), que vomitaba fuego y realizaba sus pillajes en Licia⁸²³. De hecho, nuestro emblema identifica al monte con el monstruo que fue destruido por Belerofonte; y si prefiere al primero para la ilustración, que parece dibujado como uno de los volcanes que Sebastián de Covarrubias⁸²⁴ trazó en su libro, escoge al segundo para el epigrama, detallándonos que arroja fuego por su triple cabeza: “*Qui triplicis dubitat incendia uasta Chymaerae*” (v.1).

⁸²² PLIN. *H.N.* 2. 236.

⁸²³ PLIN. *H.N.* 5. 100.

Monte y monstruo, aunque arrojen fuegos, no se pueden comparar al *ignis* de *Ignatius*, que en los versos finales del poema es convertido en aquellas estrellas, a las que casi desde el principio del libro el santo *fatigabat*. La muerte de S. Ignacio es así trascendida como ya lo fue su glorioso nacimiento y aquel hilo, que nos ha conducido por la intrincada vida en imágenes del patriarca, es prolongado indefinidamente, más allá de lo que las puntuales Parcas hubiesen querido.



78. Sebastián de Covarrubias, *Emblematum Moraliu*, Agrigenti, 1601

⁸²⁴ S. Covarrubias, *op. cit.*, emblemas 6 y 49 del libro III.

4 EPÍLOGO: EL PREMIO DEL ESPEJO.

“Resta el último certamen”, el del premio a la peor poesía y que consiste en un espejo que Salazar quiere regalarse a sí mismo, pues son muchas las faltas que ha cometido hasta “el día de hoy, y todos estos días, en servicio de los señores poetas”.

Un espejo, en el que vemos reflejadas aquellas octavas con las que el mismo Salazar inauguraba su relación y que guardaron en sus versos gran parte de la poesía insólita de nuestra celebración salmantina. Así, desde su invocación a la festiva Talía, el esforzado narrador parece anunciarnos las sales y burlas, siempre contenidas, que luego amenizarían los versos del certamen poético y del resto de fastos, así como la crónica y juicio de los mismos.

En su bruñida superficie, atisbamos también la paranomasia entre *Ignatius* e *ignis* para expresar la ardiente caridad del beato. Paranomasia ésta, que inspiró innumerables agudezas que iluminaron los poemas del festejo. Y entre esas agudezas, hallamos el renacer de fábulas, como la del ave Fénix, que más tarde volvería a arder abriendo el librito de Tirleti; o las renovadas metáforas petrarquistas, como la incombustible salamandra o la mariposa desatada en cenizas, que prologaron los hielos y fuegos, las luces y las sombras de glosas, redondillas y sonetos; o bien las imágenes, que recordaban el origen vasco del patriarca aludiendo a hierros y yunques, símbolo de las famosas ferrerías vizcaínas, y que leímos en las palabras inscritas en el escudo y en las cédulas con redondillos que apostillaban el carro de Vulcano.

Pero el Fénix, la salamandra, los yunques, hierros y la mariposa desatada también nos muestran las engañosas siluetas de la emblemática, “Verdad vestida”, como vimos, que se nutre de cualquier símil y que campa prácticamente en toda la producción poética de la fiesta: una grulla veladora quiso advertirnos de su peso, desde este primerísimo canto.

Al fin, la imagen doblada del canto de Salazar, repite la idea de la milicia cristiana, reconvertida en soldadesca contrarreformista y antiluterana —“vil luter”—, cuyas filas

abultarán no sólo los versos del certamen sino también las letras que declararon el castillo y el triunfo de Roma, haciendo de nuestra poesía insólita un elemento más de propaganda religiosa.

Y sin embargo, a pesar de todos estos reflejos, las octavas de Salazar no merecen el premio “a la peor”, pues ante todo son “constantes” y, como hemos aprendido, en el juicio de las poesías, el metro y la adecuación a éste es parte esencial. Pero no hay que fiarse de nuestro jocoso narrador, que quizá se sirvió de este regalo como *captatio beneuolentiae* o como excusa por su contribución a la sentencia, de la que según Uriarte fue autor amenazado, ya que Salazar es el seudónimo del P. Juan de Lugo.

En todo caso, este espejo y las octavas que se miran en él nos ofrecen una hermosa y barroca metáfora de la fiesta y su poesía insólita, en la que cada verso y su imagen son devueltos una y otra vez. Nosotros, como Salazar, también queremos cerrar esta primera parte con el premio “a la peor”, para abrirla de nuevo, ahora con la transcripción del impreso en el que se recoge la celebración salmantina y la poesía de la misma como parte esencial.

BIBLIOGRAFÍA

CATÁLOGOS

ALENDA Y MIRA, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

BACKER, Agustín et Alois, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, Liege, 1861.

HERNÁNDEZ ANDRÉS, J. M., *Catálogo de una serie miscelánea procedente del Convento de San Antonio del Prado y de Casas y Colegios Jesuíticos*, Archivo Documental Español publicado por la R.A.H., Tomo XXII, Madrid, R.A.H., MCMLXVIII.

RIBADENEIRA, Pedro de, *Catalogus Illustrum Scriptorum Societatis Iesu*, Lugduni, Pillehutte, MDCIX.

SIMÓN - DÍAZ, José, *Jesuitas de los siglos XVI y XVII. Escritos localizados*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1975.

—, *Siglos de Oro. Índice de Justas Poéticas*, Madrid, CSIC, 1962.

URIARTE, Eugenio de, *Catálogo de obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia española*, Madrid, Sucesores de Ribadeneira, 1904.

FUENTES

ACQUAVIVA, Claudio, *Ratio atque institutio studiorum societatis Iesu, Monumenta Paedagogica (MHSI)*, V, ed. Ladislaus Lukács, S.I., Romae, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1986.

ALCALÁ YÁÑEZ Y RIBERA, Jerónimo de, *Milagros de Nuestra Señora de la Fuencisla, grandezas de su nuevo templo y fiestas que en su traslación se hicieron por la ciudad de Segovia, de quien es patrona, año de 1613*, Salamanca, A. Ramírez, 1615.

ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993.

—, *Emblemata*, Lugduni, Guillelmo Rovillio, 1566.

ALEGRE, Felipe, *Torneo poético en loor del ilvstrísimo y reverendissimo Señor Don Fray Josef de Linàs, Arzobispo de Tarragona, Primado de España, antes General del Real y Militar de la Orden de la Merced, y del Consejo de su Majestad, etc. Celebrado en dicha ciudad, por los alumnos del Seminario de Humanas letras, que ay en el Colegio de la Compañía de Iesus, en Zaragoza, por Pasqual Bueno, Año MDCXCV.*

ALMELA, Ioan Alonso, *Las reales exequias, y doloroso sentimiento, que la muy noble y muy leal ciudad de Murcia hizo en la muerte del muy Catholico Rey, y señor Don Philippe de Austria, II, impressas en Valencia, en casa de Diego de la Torre, año 1600.*

ALONSO ULLOA, Giovio, *Dialogo de las empresas militares y amorosas que son armas y devisas de linages, con los motes o blasones, traduzido en romance castellano por Alonso Ulloa, en Leon de Francia, en Casa de Guillielmo Roville, 1591.*

ALUAREZ DE ALANIZ, Iuan, *Fiestas Solemnissimas, y magestoso octavario, al profundo misterio del Santissimo Sacramento de el Altar, que su deuotissima Cofradia sita en la Iglesia Colegial de San Salvador de Seuilla, hizo, desde siete hasta catorze dias del mes de Agosto, deste año de 1633, impresso en Sevilla, por Matias Clauijo, año 1633.*

ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan F., *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró a D. Pedro de Apaolaza*, ed. de Aurora Egido, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986.

ANÓNIMO, *Aegiptiorum hieroglyphica*, Ms. nº 350 de la Colección de Cortes de la R.A.H.

ANÓNIMO, *Anales poéticos*, Ms. nº 421 de la Colección de Cortes de la R.A.H.

ANÓNIMO, *Copia de una carta de un religioso de la Compañía de Iesus escrita a otro de la villa de Madrid.*

ANÓNIMO, *Descripcion breve del solemne, y festivo cvlto qve dedico el Colegio de la Compañía de Iesvs de Granada a sv gran padre San Francisco de Borja, Grande de España desde el dia 27 de setiembre, hasta lynes 5 de otuvre deste año de 1671, impresso en Granada, en la Imprenta Real de Francisco de Ochoa, año de 1671.*

ANÓNIMO, *Descripcion metrica-laconica, de las plausibles fiestas que executaron los padres de la Sagrada Religion de la Compañía de Jesus en la canonización de S. Juan Francisco Regis.*

ANÓNIMO, *Imago Primi Saecvli Societatis Iesv a Provincia Flandro-Belgica eivsdem Societatis repraesentata*, Antverpiae, ex officina Pantiniana Balthasari Moreti, MDCXL.

ANÓNIMO, *Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Iesus de Madrid, à la M. C. de la Emperatriz doña Maria de Austria, fundadora de dicho Colegio, que se celebraron a 21 de Abril de 1603, en Madrid, por Luis Sanchez, MDCIII.*

ANÓNIMO, *Papeles varios, entre los cuales se halla uno titulado: Alegorías jeroglíficas y poesías que se hicieron en el Colegio de Alcalá a la venida de Su Majestad a los 27 de enero de 1585*, Ms. nº 443 de la Colección de Cortes de la R.A.H.

ANÓNIMO, *Recebimiento que se hizo en Valladolid a vna imagen de nuestra Señora*, en Madrid, en la imprenta de la Tina, año MDC.

ANÓNIMO, *Relación de la fiesta que en la beatificación del [...] Ignacio fundador de la Compañía de Iesus hizo su Collegio de la Ciudad de Granada a catorze de Febrero de 1610*, en Sevilla, en casa de Luys Estupiñan, año de 1610.

ANÓNIMO, *Relación de la iornada, y casamientos, y entregas de España y Francia*, en José Simón Díaz, *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.

ANÓNIMO, *Relacion de la memorable Colgadura de Cera, que hizieron los Reuerendos Padres de la Compañía de Iesus, del Colegio Imperial de Madrid; en la fiesta de la Canonizacion de San Francisco de Borja, Duque de Gandia, Grande de España, Tercer General de la misma Compañía. Sacada de carta que escriviò vn Cauallero de aquella Corte à otro desta Ciudad de Zaragoza*.

ANÓNIMO, *Relación de las fiestas de la beatificación de San Isidro*, en J. Simón Díaz, *Relaciones de Actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.

ANÓNIMO, *Relacion de una mascara que entre otras fiestas se hizo en Segovia a la beatificación de n. P. s. Ignacio*, en Allenda, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, sucesores de Rivadeneyra, 1903.

ANÓNIMO, *Relación sucinta del admirable ornato que en la fiesta de la Beatificación del Beato Padre Ignacio de Loyola, fundador de la insigne Religion de la Compañía de Iesus, se vio en el Templo, Claustros y Patio dela casa de Professos de Sevilla, desde Sabado seys de Febrero, hasta Miercoles en la noche, diez del mismo, año de 1610*.

ANÓNIMO, *Relacion y Descripcion de la Pompa real funebre con que se hizieron las Exequias de los soldados que han muerto en servicio de su Majestad desde el principio de la guerra en la Iglesia del Colegio Imperial de la Compañía de Iesus. Domingo 16 de noviembre de 1681*.

ANÓNIMO, *Varias poesías castellanas*, Ms. nº 438 de la Colección de Cortes de la R.A.H.

ANÓNIMO, *Varias poesías con algunas prosas, entre ellas una breve noticia de la poesía castellana*, Ms. nº 428 de la Colección de Cortes de la R.A.H.

ANÓNIMO, *Verdadera relacion de la solemne fiesta, y procession, qve la sagrada religion de la compañía de Iesus hizo a la Canonizacion de San Francisco de Borja, Duque de Gandia, este año de 1671. Dase cuenta del adorno de las calles, y altares que huuo en ellas, y Magestuoso acompañamiento con que fue la Procession*.

ARANDA, P. Felipe, *Honorario mavsoleo, y pompa fyneral en las exequias que a la muerte de su Serenissima Reyna, y Señora Doña Luysa Maria de Borbon celebrò la imperial ciudad de Zaragoza, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1689*.

- BONILLA, Alonso de, *Nombres y atributos de la impecable siempre Virgen María, Señora Nuestra. En octavas. Con otras rimas a diversos assuntos y glosas difíciles*, Baeza, Pedro de la Cuesta, 1624.
- BORJA, Juan de, *Empresas morales*, ed. de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. de E. Rodríguez y A. Tordera, Madrid, Clásicos Castalia, 1982.
- CAPELANUS, Andreas, *De amore*, ed. de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, El Festín de Esopo, 1984.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *El cisne de Apolo*, ed. de A. Porqueras Mayo, Teatro del Siglo de Oro, 1977.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1975.
- CERVANTES, Miguel de, *Quijote*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- , *Viaje del Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1980.
- COLEGIO DE BELÉN, *Festiva sagrada pompa con que se celebró la salud del Rey Nuestro Señor D. Carlos Segvndo (qve Dios gvarde), el Colegio de la Compañía de Iesvs de nuestra Señora de Belen. Describela el mesmo Colegio de Belen*, Barcelona, en la imprenta de Matevat, año 1696.
- COLONNA, Francesco, *Sueño de Polifilo*, ed. facsímil de Pilar Pedraza, Valencia, Colegio de Aparejadores, 1981.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Emblematum Moraliū*, Agrigenti, 1601.
- , *Tesoro de la lengua*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1998.
- DAZA, Bernardino, *Los Emblemas de Alciato Traducidos en rhimas Españolas*, Lugduni, Rovilio, 1540
- DÍAZ, P. Petrus, “*Littera 558 (Coninbrica octobri 1559)*”, *Litterae Quadrimestres (MHSI)*, VI, Madrid, La Editorial Ibérica, 1921.
- DÍAZ DE RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, en la Imprenta de Maria Angela Martí, en la Plaza de San Jayme, 1759.
- , *Arte poética española*, Madrid, Juan de la Cuesta, MDCVI.
- ECLESAL, Tomás, *Relación de un sacerdote inglés, escrita a Flandes, à vn cauallero de su tierra, desterrado por ser Catolico: en la qual le da cuenta de la venida de su Magestad a Valladolid, y al Colegio de los Ingleses, y lo que alli se hizo en su recebimiento, Traduzida de Ingles en Castellano por Tomas Eclesal cauallero Ingles, en Madrid, por Pedro Madrigal, 1592.*

- ENCINA, Juan de la, *Obras Completas IV (Teatro)*, ed. de A. M. Ramblado, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- FERNÁNDEZ, Lucas, *Farsas y églogas*, ed. de María Josefa Canellada, Madrid, Clásicos Castalia, 1981.
- FICINO, Marsilio, *Sobre el furor divino y otros textos*, ed. de Pedro Azara, Barcelona, Anthropos, 1993.
- FOMPEROSA, Pedro de, S. I., *Vencer a Marte sin Marte. Fiesta real, qve para celebrar la memoria de la Entrada de la Reyna nuestra Señora D. Maria Lvisa de Borbon, y svv felices bodas con nuestro Catolico Monarca Carlos Segvundo representaron en presencia de sus Magestades, y la Serenissima Reyna Madre D. Mariana de Avstria los estvudiantes del Colegio Imperial, ... de la Compañia de Iesus*, Madrid, por Julián Paredes, 1681.
- GRACIÁN, Baltasar, *Arte y Agudeza de ingenio (Obras Completas)*, ed. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967.
- HOMERO, *Ilíada*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2000.
- HORACIO FLACO, Quinto, *Odas y Epodos*, ed. de Manuel Fernández Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1997.
- HORAPOLO, *Hieroglyphica*, ed. de Jesús M. de Zárate, Madrid, Akal, 1991.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas morales*, Segovia, por Juan de la Cuesta, 1591.
- LEDESMA, Alonso de, *Conceptos espirituales y morales*, ed. de Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Instituto Miguel Cervantes, 1969.
- , *Epigramas y hieroglíficos a la vida de Christo, Festividades de nuestra Señora, Excelencias de santos, y Grandezas de Segovia*, en Madrid, por Iuan Gonçalez, Año MDCXXV.
- LEDESMA, P. Iacobus, “*Aliud publicum exercitium plenius semel in anno*”, *Monumenta Paedagogica (MHSI)*, II, ed. Ladislaus Lukács, S.I., Romae, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1974.
- , “*Praemiorum celebritas semel in anno vel biennio*”, *Monumenta Paedagogica (MHSI)*, II, ed. Ladislaus Lukács, S.I., Romae, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1974.
- LEÓN, Fray Luis de, *Poesía*, ed. de Juan F. Alcina, Madrid, Cátedra, 2000.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Juan, *Cancionero de la doctrina cristiana*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, MCMLXIV.
- LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poética*, Madrid, CSIC, 1973.

- LUQUE FAJARDO, Francisco, *Relacion de la Fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso S. Ignacio fundador de la Compañía de Iesus*, en Sevilla, por Luis Estupiñan, año 1610.
- MATA, Fray Gabriel de, *Vida, Muerte y Milagros de S. Diego de Alcalá en octava rima por Fray Gabriel de la Mata, fraile Menor de la provincia de Cantabria. Con las Hieroglyphicas y versos que en alabanza del Sancto se hizieron en Alcalá para su procession y fiesta*, impressa en Alcalá de Henares, en casa de Iuan Gracian, 1589.
- MONFORTE Y HERRERA, Fernando, *Relacion de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Iesus de Madrid en la canonizacion de San Ignacio de Loyola, y S. Francisco Xavier*, en Madrid, por Luis Sanchez, año 1622.
- MONREAL, Miguel, *Imperiales Exequias que en la mverte de la Imperial Señora, y Serenísima Reyna de España Doña Maria Ana de Austria celebrou la Imperial Ciudad de Zaragoza, en Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer*, año 1696.
- , *Teatro Augvsto de el amor, y de el dolor, en las reales exeqvias; qve celebrò a el Rey Nuestro Señor Don Carlos Segvndo, de gloriosa Memoria, la siempre Augusta Ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Francisco Revilla, 1701.
- NÁCAR FUSTER, Eloino y COLUNGA, Alberto, *Misal ritual latino - español*, Barcelona, Editorial Vallés, 1958.
- NADAL, “*Addita Quaedam Exercitiis Literarum Humaniorum*”, *Monumenta Paedagogica (MHSI)*, II, ed. Ladislaus Lukács, S.I., Romae, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1974.
- ORTIZ, Antonio, *Relación de la venida de los Reyes Catholicos, al Colegio Inglés de Valladolid, en el mes de Agosto, Año 1600*, Madrid, Andrés Sánchez, 1601.
- ORUS APOLLO NILIACUS (HORAPOLO), *De Hieroglyphicis notis*, A Bernardino Trebatio Vicentino Latinitate donatus, Lvgdvni, Apud Seb. Gryphium, 1542.
- OVIDIO NASON, Pluvio, *Amores*, ed. de Antonio Ramírez de Verguer y Francisco Socas, Madrid, CSIC, 1991.
- , *El Arte de Amar*, ed. de Antonio Ramírez de Verguer y Francisco Socas, Madrid, CSIC, 1995.
- , *Metamorfosis*, ed. de Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 2002.
- , *Remedios de Amor*, ed. de Luis Rivero García y Francisco Socas, Madrid, CSIC, 1998.
- PETRARCA, Francesco, *Triunfos*, ed. bilingüe de Guido M. Cappeli, Madrid, Cátedra, 2003.
- PINTO, Jorge, *Llantos Imperiales de Melpomene regia, llora la muerte de la Inclita Reyna Señora Doña Mari-Ana de Austria...Por las voces y por las plumas de los PP de la Compañía de Iesus, residentes en el Colegio Imperial de Madrid...el dia doze de Iulio de este presente año, celebraron en el Grande Ambito de su Templo Las Honras de la Difunta Magestad*, en Madrid, por Antonio de Zafra, 1696.

- PLINIO SEGUNDO, Cayo, *Historia Naturalis*, ed. de H. Rackham, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Editorial Gredos, 2002.
- RAJAS, Paulo, S. I, *Lagrimas de Çaragoça en la muerte de Filipo Rey Segvndo de Aragon deste apellido y exeqvias qve con real aparato a su memoria celebros*, en Çaragoça, por Juan Lanaja y Quartanet, 1621.
- REBULLEDA, Jaume, *Relación de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han hecho, à la canonización de su hijo San Ramon de Peñafort*, Barcelona, Jaime Cendrath, MDCI.
- RIBADENEIRA, Pedro de, S. J., *Flos sanctorum: Quarta parte en que se contienen las vidas de los santos que pertenecen a los meses de Julio y Agosto*, Madrid, Agustin Fernandez, 1716.
- , *Historias de la contrarreforma*, Madrid, BAC, 1945.
- , *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae Religionis Societatis Iesu Fundatoris*, París, Jean le Clerc, 1612.
- RIPA, Cesare, *Iconologia overo descrittione deli imagini universali cavate dall' antichita et da altri lvoghi*, in Roma, per gli Heredi di Gio. Gigliotti, MDXCIII.
- , *Iconología*, in Siena, appresso gli Heredi di Matteo Florimi, 1613.
- , *Iconología*, ed. de J. Barja y otros, Madrid, Akal, II, 1996.
- RUBENS, Pedro Pablo, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae. Societatis Iesu Fvndatoris*, Romae, MDCIX.
- , *Vida de san Ignacio de Loyola en grabados del siglo XVII*, ed. de Juan Iturriaga Elorza, S.J., Bilbao, Ediciones Mensajero, 1995.
- RUIZ, F., *Relacion de las fiestas qve hizo el Colegio de la Conpañia de Iesvs de Girona, en la canonizacion de sv Patriarca San Ignacio i del apostol de la India San Francisco Xavier, i beatificacion del angelico Lvis Gonzaga. Con el torneo poetico mantenido y premiado por Don Martin de Agyllana cavallero del abito de Santiago*, en Barcelona, por Sebastian i Jaime Matevad, 1623.
- RUSCELLI, Ieronimo, *Le Imprese Illustri*, in Venetia, appresso Francesco de Franchesci, MDLXXXIII.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *La idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*, ed. de F. J. Díez de Revenga, Barcelona, Planeta, 1998.
- SAEZ, Alonso, *Relacion de la fiesta que el Colegio Mayor de Santa Maria de Iesus de la Vniversidad de la Ciudad de Sevilla hizo en la publicacion de vn Estatuto, en que se juro la Concepcion limpissima de nuestra Señora sin mancha de pecado original*, en Sevilla, por Alonso Rodriguez, 1616.

- SAN AGUSTÍN, *Sermones (Obras completas)*, Madrid, BAC, MCML.
- SAN IGNACIO DE LOYOLA, *Obras Completas*, ed. de I. Iparraguirre y otros, Madrid, BAC, 1997.
- SAN JOSEPH, Fray Diego de, *Compendio de las solenes fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N.B.M. Teresa de Iesvs fundadora de la Reformación de Descalzas y Descalzos de N. S. del Carmen en prosa y verso*, impreso en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, año 1615.
- SANCHA, Justo de, *Romancero y Cancionero sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas sacadas de los mejores ingenios españoles*, Madrid, BAE, 1855.
- SANTA TERESA DE JESÚS, *Obras Completas*, Madrid, BAC, 2002.
- SARABIA, Antonio, *Justa literaria, certamen poético o sagrado influjo en la solemne cuanto deseada canonización del pasmo de la caridad, el glorioso Patriarca y padre de los pobres San Juan de Dios, fundador de la Religión de la hospitalidad*, Madrid, Imprenta de Bernardo de Villa - Diego, 1692.
- SOSA, Francisco de, *Relacion de las fiestas, sermon y oracion latina, certamen poetico, y poesias hechas en esta ciudad de Valladolid, en la solemnidad de la beatificación del B. P. Ignacio fundador de la esclarecida religion de la Compañía de Iesus. En veynte y tres de noviembre de 1610*, en Valladolid, por Iuan de Godínez de Millis, año de MDCX.
- SOTO, Hernando de, *Emblemas moralizados*, ed. de Carmen Bravo - Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.
- SOTO DE ROJAS, Pedro, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, ed. de Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1981.
- SYLVA, Petrus, “*Littera 558 (Coninbrica 1 septembris 1561)*”, *Litterae Quadrimestres (MHSI)*, VII, Madrid, La Editorial Ibérica, 1921.
- TIMONEDA, Joan de, *Buen aviso y portacuentos*, ed. de Pilar Cuartero, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Antología de poesía sacra española*, Madrid, Editorial Apolo, 1940.
- VALERIANO, Piero, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis*, Lugduni, apud Bartholomaeum Honoraty, 1579.
- VIRGILIO MARON, Plubio, *Aeneis*, Madrid, Gredos, 1985.
- VV. AA., *Antología Palatina I*, ed. de Manuel Fernández Galiano, Madrid, Gredos, 1978.
- VV. AA., *Epigramas funerarios griegos*, ed. María Luisa del Barrio Vega, Madrid, Gredos, 1992.

VV. AA., *Flor nueva de romances viejos*, ed. de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

XARQUE, Juan Antonio, S.I., *Augusto llanto. Finezas de tierno cariño, y reverente amor de la Imperial Ciudad de Çaragoça. En la muerte del rey su Señor Filipe el Grande, Quarto de Castilla, y Tercero de Aragon, en Çaragoça*, Diego Dormer, MDCLXV.

ESTUDIOS

ALCINA, Juan F., “Humanismo y pervivencia del mundo clásico”, *Actas del I simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Cádiz, 1993.

ALLO MANERO, Adita, “La emblemática en las exequias reales de la casa de Austria”, *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática (Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994.

ALONSO, Dámaso, *Un aspecto del petrarquismo (la correlación poética)*, Madrid, Instituto Italiano de Cultura, 1950.

ARACIL, A., *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998.

ASTRAÍN, J., *Historia de la Compañía de Jesús en su asistencia en España*, Madrid, Sucesores de Ribadeneira, 1909.

BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973.

BERARDINO, A. di, *Diccionario patrístico y de la antigüedad cristiana*, II, Institutum Patristicum Augustinianum, Roma, Ediciones Sígueme, 1992.

BERNAT VISTARINI, Antonio, “La emblemática de los jesuitas en España: Los libros de Lorenzo Ortiz y Francisco Garau”, *Emblemata Aurea (La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro)*, ed. R. Zafra y J.J. Azanza, Madrid, Akal, 2000.

BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T., *Los días del alción*, Barcelona, UIB, 2002.

—, *Enciclopedia Akal de Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.

BETRÁN - QUERA, Miguel, *La pedagogía de los jesuitas en la Ratio Studiorum*, S. Cristóbal, Universidad del Tachira - Andrés Bello, 1984.

BIANCONI, Lorenzo, *Historia de la música*, V, Madrid, Ediciones Turner, 1986.

BLANCO, Mercedes, “La oralidad en las justas poéticas”, *Edad de Oro*, VII (1988).

BLECUA, José Manuel, *Sobre la poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.

BONET CORREA, Antonio, *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid, Akal, 1990.

- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, “Matrimonios de la casa de Austria y fiesta cortesana”, *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, ed. de María Luisa Lobato y Bernardo J. García García, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003.
- BROWN, Jonathan y ELLIOT, John, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente, 1985.
- BUEZO, Catalina, “El triunfo de don Quijote”, *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990).
- , *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro I*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- CAMPA, Pedro F., “La génesis del libro de emblemas jesuita”, *Literatura Emblemática Hispánica (I Simposio Internacional, La Coruña, Septiembre 1994)*, Universidad de la Coruña, 1994.
- CARO BAROJA, Julio, *El carnaval*, Madrid, Tarus, 1979.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, “La oralidad del vejamen de academia”, *Edad de Oro*, VII (1988).
- CARRERES Y CALATAYUD, Francisco de A., *Las fiestas valencianas y su expresión poética siglos XVI-XVIII*, Madrid, CSIC, 1949.
- CASTRO Y CALVO, José. M., *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1937.
- COMELLAS AGUIRREZABAL, Mercedes, *El Humanista (En torno al Discurso de las letras humanas de Baltasar Céspedes)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.
- CORREA, Gustavo, “El conceptismo sagrado en los *Conceptos Espirituales* de Alonso de Ledesma”, *Thesaurus*, XXX (1975).
- CÓZAR, Rafael de, *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991.
- CRISTÓBAL, Vicente, “Precedentes clásicos del género de la oda”, *La Oda*, Universidad de Sevilla - Universidad de Córdoba, 1993.
- CRUSIUS, F., *Iniciación en la métrica latina*, Barcelona, Bosch, 1987.
- DALMASES, Cándido de, *El Padre Maestro Ignacio*, Madrid, Editorial Católica, 1986.
- DALY, Peter, *The literature in the Light of the emblem*, Toronto, University of Toronto, 1979.
- DELEITO PIÑUELA, José, *...También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- DEVOTO, Daniel, “El halcón castigado”, *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974.
- , “El mal cazador”, *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, I, Madrid, Gredos, 1960.

- , “Política y folklore en el castillo teneroso”, *Textos y Contextos*, Madrid, Gredos, 1974.
- DÍEZ - ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, RFE, 1970.
- DÍEZ - BORQUE, José María, “Distintas posibilidades de teatro en la calle”, *Espacios teatrales del barroco español: Calle, Iglesia, Palacio, Universidad: XII Jornadas de teatro clásico (Almagro 7-9 de julio de 1990)*, dirigido por J. M. Díez - Borque, Kassel, Reichenberger, 1991.
- , “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español”, *Teatro y Fiesta en el Barroco*, ed. J. M. Díez - Borque, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986.
- DIMLER, G. Richard, S. J., “A Bibliographical Survey of Jesuit Emblem Authors in Frech Provinces 118-1726”, *AHSJ*, XLVII (1978).
- , “A Bibliographical Survey of Jesuit Emblem Authors in German- Speaking Territoris”, *AHSJ*, XLV (1976).
- , “Humanism and the Rise of the Jesuit Emblem”, *Emblematic perceptions (Essays in honor of Willian S. Heckscher)*, ed. Peter M. Saly y Daniel S. Russel, Baden - Baden, Verlag, 1997.
- , “Jesuit Emblem Books in the Belgian Provinces of the Society (1587-1710)”, *AHSJ*, XLV (1976).
- , “Jesuit emblems: Implications for the index emblematicus”, *The European Emblem: selected papers form Glasgow Conference, 11-14 august, 1987*, Leiden, E. J. Brill, 1990.
- D'ORS, Miguel, *Vida y poesía de Alonso de Ledesma*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1974.
- ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977.
- EGIDO, Aurora, “Cartel de un certamen poético de los jesuitas en la ciudad de Tarazona (1622)”, *Archivo de Filología Aragonesa. Homenaje a Tomás Buesa Oliver*, XXXIV-XXXV (1984).
- , *De la Mano de Artemia*, Barcelona, Ediciones UIB, 2004.
- , “Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias.”, *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990.
- , “Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII”, *RFE*, LX (1980).
- , “Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte”, *Homenaje a Quevedo II (Academia literaria Renacentista)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Diciembre, 1980.
- ELIZALDE, Ignacio, “El teatro escolar jesuítico”, *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990.

- ENTREMBASAGUAS, Joaquín, *Lope de Vega en las justas poéticas de 1605 y 1608*, Madrid, 1958.
- ESTEBAN LORENTE, Juan F., “La ciudad y la escenografía de fiesta”, *Estado actual de los estudios sobre Aragón* (Alcañiz, dic. 1981), Zaragoza, 1982.
- FAGIOLO, Marcelo y MADONNA, Maria Luisa, “*Il revival del trionfo classico*”, *La festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870* (Palazzo Venezi de Roma, del 23 de mayo al 15 de septiembre de 1997), ed. Marcello Fagiollo dell’Arco, Roma, Umberto Allemandi, 1997.
- FERRER VALLS, Teresa, “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (Real Alcázar de Sevilla, del 11 de Abril al 22 de Junio del 2003 y Castillo Real de Varsovia, del 30 de Julio al 6 de Octubre del 2003), ed. J. M. Díez Borque, SEACEX, 2003.
- , *La práctica escénica cortesana: De la época del emperador a la de Felipe II*, London, Tamesis Books, 1991.
- , *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, UNED, 1993.
- FRANK, Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1961.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- GARCÍA BERRIO, Antonio G. Y HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios: Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo J., “Diversiones de la fiesta” en *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (Real Alcázar de Sevilla, del 11 de Abril al 22 de Junio del 2003 y Castillo Real de Varsovia, del 30 de Julio al 6 de Octubre del 2003), ed. J. M. Díez Borque, SEACEX, 2003.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de España (Provincia de Salamanca)*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
- GÓMEZ SACRISTÁN, María Manuela, *Enigmas y jeroglíficos en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad Complutense, 1989.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo, *El teatro jesuítico en la edad de oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992.
- GONZÁLEZ - DORIA, *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*, Madrid, Editorial Bitacora, 1987.
- GRIMAL, Pierre, *La civilización romana*, Barcelona, Paidós, 1999.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, Ricardo, *Poesía latina sepulcral de las Hispania Romana: Estudio de los tópicos y sus formulaciones*, Valencia, Universidad de Valencia, 2001.

- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.
- HIDALGO - SERNA, Emilio, “Origen y causas de la agudeza: necesaria revisión de conceptismo español”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, 1989.
- HUERTA CALVO, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- IJSEWIJN, Jozef y SACRÉ, Dirk, *Companion to neo-latin studies*, Leuven, Leuven University Press, 1998.
- IVERSEN, Erik, *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in european tradition*, New Jersey, Princeton University Press, 1993.
- KING, WILLARD F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Anejo X del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, R.A.E., 1963.
- LABRADOR, Carmen y otros, *El sistema educativo de la Compañía. La Ratio Studiorum*, Madrid, UPCO, 1992.
- LAPESA, Rafael, *Introducción a los estudios literarios*, M., Cátedra, 1971.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “Sobre la dificultad conceptista”, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974.
- LEDDA, Giseppina, “Estrategias y procedimientos comunicativos en la emblemática aplicada (Fiestas y celebraciones. Siglo XVII)”, *Emblemata Aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. de R. Zafra y J. J. Azanza, Madrid, Akal, 2000.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., “El amanecer mitológico en la poesía narrativa española”, *RFH*, VII (1946).
- LOBATO, Maria Luisa, “El Quijote en las mascaradas populares del siglo XVII”, *Estudios en la víspera de su centenario*, II, Kassel, Edition Reichenberger, 1994.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “Fiestas y literatura en los siglos de oro: La Edad Media como asunto “festivo”, el caso del “Quijote”, *Bulletin Hispanique*, 1982, LXXXIV.
- , “La fiesta literaria en la época de los Austrias: contexto y poética”, *Culturas en la Edad de Oro (Cursos de Verano de El Escorial)*, Editorial Complutense, Alcalá de Henares.
- MANERO SOROLLA, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990.
- MANNING, John y VAN VAECK, Marc, *The Jesuits and the Emblem Tradition (Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference, 18-23 August, 1996)*, Turnhout, Breapols, 1999.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990.

- MARÍN MELADO, Guadalupe, “Bibliismo y horacianismo en Benito Arias Montano: El Himno al profeta Joel”, *La filología latina hoy actualización y perspectivas*, ed. de Ana M^a Aldama Roy y otros, Madrid, Sociedad de Estudios Latinos, 1989.
- MARTÍN DE RIQUER, *Manual de heráldica española*, Barcelona, Editorial Apolo, 1942.
- MARTÍNEZ NARANJO, Francisco Javier, “Aproximación al estudio de las congregaciones de estudiantes en los colegios de la Compañía de Jesús durante la Edad Moderna”, *Revista de Historia Moderna (Anales de la Universidad de Alicante)*, 20 (2002).
- MAY, Terence, “An interpretation of Gracian’s agudeza y arte de ingenio”, *Hispanic Review*, 1948 (XVI).
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- , “El vestuario en el teatro jesuítico”, *El vestuario en el teatro español de los siglos de Oro, Cuadernos de teatro clásico*, 13-14 (2000).
- MENÉNDEZ PIDAL, Faustino y MARTINENA, Juan José, *Libro de armería del reino de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2001.
- MERINO PÉREZ, Luis, *La pedagogía en la retórica del Brocense*, Salamanca, Universidad de Extremadura, 1992.
- MÍNGUEZ, Víctor, “La fiesta y los emblemas: El jeroglífico festivo”, *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca (jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos)*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim (Institució valenciana d’estudis i investigació), 1997.
- , *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca (jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos)*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim (Institució valenciana d’estudis i investigació), 1997.
- MONTÉS Y GALÁN, J. M., *Diccionario heráldico de figuras quiméricas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999.
- MONTOTO, Santiago, *Justas poéticas sevillanas del siglo XVI*, Valencia, Castalia, 1955.
- NAVARRO, J. L., “La influencia Horaciana en Benito Arias Montano: a propósito de la oda VI de los *Humanae Salutis Monumenta*”, *Anales de la Universidad de Cádiz*, VII-VIII (1990-1991).
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, “Las dos redaciones de *Agudeza y arte de ingenio*”, *Cuadernos de Literatura*, IV (1948).
- OLIVA, César, “La práctica escénica en fiestas teatrales previas al Barroco”, *Teatro y fiesta en el barroco (España e Iberoamérica)*, ed. J. M. Díez- Borque, Barcelona, Serbal, 1986.
- PANOFSKY, Erwin, “Cupido el ciego”, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1976.

- PARENTI, Giovanni, “L’invenzione di un genere, il “tumulus” pontaniano”, *Interpres*, VII, 1987.
- PASCUAL BAREA, J., “El epitafio renacentista en España”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, I, 1, 1993.
- PEDRAZA, Pilar, *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1981.
- PFEIFFER, Heinrich, S. J., “La iconografía”, *Ignacio y el arte de los jesuitas*, ed. de Giovanni Sale, S. I., Bilbao, Ediciones Mensajero, 2003.
- PORQUERAS MAYO, A., “Cervantes y la teoría poética”, *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Antropos, 1991.
- PRAZ, Mario, *Imágenes del Barroco*, Madrid, Siruela, 1989.
- RABY, F. J. E., *A history of Chistian-Latin poetry from the beginnings to the close of the Middle Ages*, Oxford, Oxford University, 1966.
- RICO, Francisco, “Un penacho de penas. De algunas invenciones y letras de caballeros”, *Texto y Contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990.
- RÍO BARREDO, María José del, “El ritual en la corte de los Austrias”, *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, ed. de María Luisa Lobato y Bernardo J. García García, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003.
- RÍO NOGUERAS, Alberto de, “Fiesta y contexto urbano en la época de los Austrias, con algunos ejemplos aragoneses”, en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, ed. de M^a Luisa Lobato y Bernardo J., Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, “El jardín de Yahvé. Ideología del espacio eremítico”, *La península metafísica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- , *Atenas castellana*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1989.
- , *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- RODRÍGUEZ - MOÑINO, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968.
- , *Poesía y cancioneros (s. XVI)*, Madrid, RAE, 1968.
- ROIG CONDOMINA, Vicente María, “Los emblemas animalísticos de fray Andrés Ferrer de Valcebro”, *Goya*, 187-188 (1985).
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Francisco Javier, *Técnicas de divinización de textos líricos y otros fundamentos teóricos*, I, Alicante, Francisco Javier Sánchez Martínez, 1995.

- SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino, *La literatura emblemática de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Temas, 1997.
- SCHRADE, Leo, “Fêtes du mariage de Francesco dei Medici” en Jean Jacquot, *Les fêtes de la Renaissance*, I, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1956.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atlanta de Michael Maier*, Madrid, Ediciones Tuero, 1989.
- SEGURA CORVASÍ, Enrique, *La canción petrarquista en la lírica del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1949.
- SELIG, Karl Ludwig, “Poesías olvidadas de Alonso de Ledesma”, *Bulletin Hispanique*, 55 (1953).
- , *Studies on Alciato in Spain*, N. York, Garland Publishing, 1990.
- SHERGOLD, Norman David, “El gran teatro del mundo y sus problemas escenográficos”, *Hacia Calderón (Coloquio anglogermánico. Exeter, 1969)*, Berlín, Walter de Gruyter, 1970.
- , *A History of the Spanish Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- SIMÓN - DÍAZ, José, “La poesía mural, su proyección en universidades y colegios”, *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, 1984.
- , *Algunos carteles poéticos del Siglo de Oro*, Madrid, Cuadernos Bibliográficos, 1982.
- , *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992.
- , *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1977.
- SIRERA, Jaume, “El teatro religioso y los orígenes de la práctica populista”, *Teatros y prácticas escénicas I: el quinientos valenciano*, ed. de Joan Oleza Simó, Valencia, Institució, Alfons el Magnànim, 1984.
- SOTO CABA, Victoria, *Catafalcos reales del barroco español. (Un estudio de arquitectura efímera)*, Madrid, UNED, 1991.
- VAREY, John, “Les spectacles pyrotechniques en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)” en J. Jacquot, *Les Fêtes de la Renaissance*, III, París, CNRS, 1975.
- WARDROPPER, Bruce, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad Occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.